سعيد الحفاسي

التفكير بالعين

فنون تشكيلية



سعيد العفاسي

التفكير بالعين



الكتاب: التفكير بالعين

الكاتب: سعيد العفاسي

الصنف: فنون تشكيلية

لوحة الغلاف: الفنان مصطفى النافي

للتواصل مع الكاتب: saidaffassi@gmail.com

marssad2007@gmail.com

 Said Affassi

الناشر: دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر

الإيداع القانوني: 2017MO0844

الترقيم الدولي: ISBN: 978-9954-648-26-1

الطبعة الأولى: يناير 2017

التصميم والخدمات الفنية والطباعة:

القسم الفني:



للصحافة والطباعة والنشر

7 زنقة الكوفة رقم 1 شارع مولاي يوسف 1000 الرباط/المملكة المغربية

ت: +212537703936//+212673420256 daralwatan2012@gmail.com

تنفيذ الإخراج: جهاد الشراط

تقديم:

جوهر العين وسلطة التفكير

(*) الأستاذ محمد بن كيران

سبر أغوار الفن مغامرة فكرية تتطلب المراس وفقه الإطلاع على أوسع مصادر المعرفة، الفنية والتاريخية والاجتماعية والنقدية والفلسفية، بحثا عن التوثيق المدقق لهذا النشاط الإنساني الذي يفيض بالمعاني والرموز والدلالات.

والسؤال عن البناء الفني، تقنيا ومفاهيميا، يتوقف عند هذه الرموز وتمايز حقبها، والثقافات التي أفرزتها، وساهمت في إيجاد الوسائل لذيوعها وحفظها وخلق النقاش حولها، ومحاولة نثر أسئلة جوهرية تنبش في الفن للكشف عن مكامن الإشكالات.

يستجمع كتاب "التفكير بالعين" في التتابع التأليفي لفصوله بين الفكرة والمعنى والتجربة والمبنى وعناصر اللون والإيقاع والفضاء والمنظور على مستوى بعد جمالية التفكير، للإجابة عن أسئلة وثيقة الصلة بين العمق الفلسفي والبعد البصري في العملية الفنية.

"ستيفان مالارمي"[1*] في "كتابات عن الفن"، أكد على أن "العين يد للتصوير" لكننا نقف في هذا الإصدار، على حقائق فكرية مرتبطة بجوهر العين وماهية التفكير، حقائق جديدة تبرز أنها مصدر التجسيد للحاضر والغائب وحفظ الذاكرة، وقد تكون أبعد من ذلك، حين تنتقل بالإنسان من عالم الواقع وما تحده من قيود إلى عالم الاستمتاع بالخبرة الجمالية التي تبعث في النفس السرور والارتياح وبهجة البحث عن لذة السؤال وأنس المقاربة بين المرئي في العمل الفني والمضمر في سياقاته.

هذا الكتاب يؤكد على أن الانسجام الواعي بين العين والتفكير لا بد أن يحكم عليه استبصارنا باعتباره عارضا لا غنى عنه لتلبية حاجات الفهم والادراك، لهدف تناغم الموجودات مع ما نستهدف رؤيته وتأويله واستعماله، إذ بواسطتها فقط نكتسب المعرفة، ليقترن بنبل الغاية الشعور باللذة ويكون شرط هذا النبل المعرفي تمثل قبلي متخيل ينطوي على مبادئ القراءة والتأويل.

وعلى امتداد تعدد الأساليب الفنية تسافر العين المفكرة وهي تطوي المسافات الفاصلة بين الناظم والمتلقي وبين واقعية سهلة الإدراك وأخرى تعيد

الفكــر للنبش في الجــذور وإيقــاظ الأحلام التي تؤرق الإنسانية، تلك هي نبرة الخطاب التي ميزت أسلوب المؤلـف في الاتجاهات الجوهرية لمحتوى الكتاب بعيــدا عن الملاحظة والوصــف والوقوف عند حدود المباشر من القول، ليحلل بعمق الحركة الداخلية للأثر الفني على العين والعقل والسلوك وهــي سمات إنمــاز بها الفنــان والكاتــب سعيد العفاسي في الكشف عن الموضوعات التي تؤثث العــين وتوقــظ الفكر بإعمــال مسالــك الفلسفة وتجليات النقد الحصيف.

باستطاعــة الفكــر الفلسفــي الذي يمتــاح منه المؤلــف موضوعاتــه أن ينتقل بين الفــن كإنتاج، وبين النظريات التي تؤطره مستعينا بعلم الجمال ليحقــق انتصــارات إيجابيــة، تسمــو بالعناصــر المكتسبة إلى المبــادئ والأسس التي تثير النقاش والملاحظــات المجديــة وبســط مفاهيــم المعرفــة الفنيــة لتقــويم الرؤية وطرح المزيد مــن الأسئلة والإشــكالات يكون القصد منهــا التنوير والنهل من حياض العين لتطوير سلطة الفكر.

(*) فنان ناقد تشكيلي

[1*] ســتيفان مالارمي شاعر فرنســي (1898/1842). ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحدا من روادها، يمثل مع آرثر رامبو فصلا مهما بين الحداثة الشعرية، التي أسسها قبلهما بودلــير، وبين المدرسة الرمزية التي جسدها في ما بعد بول فاليري وأيضاً المدرسة الكونية التي مثلها في ما بعد بول كلوديل وسان جان بيرس.

تقديم:
العين المفكرة والعقل الرائي
ملاحظات في مدرَكات الفن والصورة

(*) الدكتور سعيد أصيل

عندما نتأمل علاقة الإنسان بذاته وبكينونته تفاجئُنا أسئلة كثيرة، ناذراً ما كنا ننتبه إليها... لقد درسنا أن الجسد يتكون من أعضاء؛ تتفاعل مع بعضها، لكن العلاقات الخفية بين تلك الأعضاء - والتي هي سر عملها وتألقها- ما كنا ننظر إليها بالنظر العقلي التأملي الكافي لنخرج من ذواتنا إلى ذواتنا وبذواتنا، لنكشف لأنفسنا أهمية ما تنطوي عليه حواسنا ومُدْرَكاتنا «الجميلة»، في إطارٍ كلي تمتزج فيه الأشياء والعناصر حدَّ التماهي والذوبان...

قد يدرك الإنسان باللغة ما لا يدركه العقل، أحياناً، بالحواس(!)، وقد تنفلت منا الأشياء في لحظة تأمل إذا لم تسعفنا عناصر الطبيعة وبرودة العقل المزهو بعقلانيته المفرطة في ماديتها، لكن في لحظة ما، وفي عنفوان العناق المازج بين العين والفكر قد تَسْطعُ معالم المعرفة

الجديـدة؛ كي تختصر لنـا مسافات المحو الضائعة بين شساعة الرؤية وتعدد الرؤيا.. بين تموْقُع العين وتشكيل الكتابة...

إن العـين - تمـر في أحايـين كثـيرة- على تلك الأشياء المزدحمة بماء حياتنا وفتنتها، وبلوحاتها، لكن دون أن تقف ملياً لنفكر في مرئياتها؛ لعلها تظفر بفكـرة جديدة أو متعـة تفتقدها في تلك اللحظات، وهي أحوج ما تكـون إليها، لاسيما إذا أضفنا لتلـك المعادلة مجتمعـة ضغوطات الحياة وسرعة الزمن المنفلت من بين تجاعيد عقولنا...

هنـاك ثقوب كثيرة قد لا يملؤهـا إلا الفن.. إلا التفكير بالعـين الرائية النافذة إلى عمق الأشياء: منظـر جميل هـادئ، حـادث لطيف جميـل، أو مفجع، نمـر عليـه، أو بالأحرى يمر علينـا، رؤية عابرة لأناس –أو لأشخاص- يحملون همومهم، كمـا أفكارهم، على ظهورهـم المتقوسة... تلك لعمـري لوحـات فنيـة يسـترق الفنـان السمع والبصر إليها بواسطة ريشته؛ بحثاً عن مضمرات قَلَّ مـا يُنتَبَهُ إليها، لكن بفكر العين وبعين الفكر يعيـد الفنان تركيب الأشياء والتفاصيل اليومية و"اللايوميـة"، فيعكس "رؤيـة" عميقة تتجاوز برودة المقطـع المشاهَد وسرعـة اللحظة العابرة، وقد اقتنص جوهرها، معيداً تشكيله من جديد.

بعد الانتهاء من لحظة الاشتهاء وتعويم الفكرة تستوي في لوحة لترمي بها إلى عين المشاهد/ الفنان الآخر، يعيد تشكيلها، بدوره، وإضافة الألوان التي يراها، من وجهة ذوقه وتفكيره، صالحة لإتمام صورة جديدة متجددة، يصبح قارئاً فاعلاً/فناناً جديداً، يحرك الرؤية، ويرى بعين التفكير مدققاً مكتشفا لجزر جديدة غير بادية للرؤية البسيطة، جزر تمتد وفضاءات تتسع مُآلِفةً فعل الاتصال والانفصال معاً، في لحظة قلما تتحصل بالصيغة المألوفة، بحثاً عن ضوء هارب -أو بالأحرى والأصح أضواء هاربة- لكنها قابلة للقبض في عمق الوجود الجديد.

في كتابه الجديد "التفكير بالعين" يتتبع الناقد فعل العين وعلاقته بالتفكير عبر مسارات الفن الإنساني منذ القديم إلى اليوم، يعكس لنا التحولات التي صاحبت هذا النمط من القارئ والخالق لصورة الفن منذ العصر البابلي والآشوري إلى اليوم، مروراً بالعصر الإسلامي وعصور "التنوير" والنهضة والحداثة، ليخلص إلى أن تقاليد عناق العين والفكر صاحبت الإنسان منذ البداية، لكن تشكّلاتها عرفت تطوراً مطَّرِداً في متابعته للصورة، وتفاعلت مع معطيات أزمانها في علاقات تمثلت المعرفة بالأوضاع

عبر انفعالات إنتاج الصورة واللوحة والتصوير -بما فيه النحت- في مزيج غريب، أحياناً، لكن له دلالاته "بين السحري والديني، بين العقلي والبصري، وبين النفعي والجمالي" في عمليات مرتبطة بسياقاتها التاريخية والاجتماعية...

تلك هي القراءة الشمولية لفعل الرسم والكتابة والخط، إذ لا يمكن أن نجمع شتات الأشياء إلا بالنظر إليها في كليتها، وتلك هي الصورة/اللوحة، تُرى في كُلِّيتها، وتُقرَأ في كليتها، وتُتَجاوَز-أيضاً- في كليتها، بحثاً عن كلية المعنى في كلية المبنى، مادامت جزئيات الضوء هي ما يسمح بأن يشيع ويملأ المكان والفضاء ألقاً و نوراً ودهشة.

وفي أيامنا يتحول فعل القراءة، مع تحول فعل الممارسة، فالسوق الاستهلاكية وفُوبْيَا التَّسَلُّع ساهمت كلها، في تسليع الصورة والزج بثقافة البصر إلى أتون اللَّحْظوية القاتلة، تلك التي تعتمد لحظة المشهد وما يؤديه في عملية قنص لُبِّ المستهلك الآنية، أما ما بعد هذه اللحظة فلا يهم مادامت "مافيا" صناعة الصورة والأذواق قد دبَّرت قواعد اللحظة/المشهد التالية وما يتلوها من لحظات عابرة، تحقق فعل التأثير والتسليع إلى حد الفن والقيم، بجميع تجلياتها... يشتغل

-في هذا التمويه- صاحب الشركة مع خبراء التأثير النفسي والاجتماعي مع صاحب الصورة/ اللوحة، في تآلف يُقْحِم "الفنان" في "برلمان" التسويق فيضيع الفن ويضيع معه الإبداع، وتضيع اللوحة والتشكيل، هنا يسقط التشكيلي في حمأة المألوف والمطلوب وما يراد للجمهور، وينجح الاستهواء وحده في حلبة المنافسة والاستقواء، ويتسابق "قراء" العلامات تحت الطلب و"نُقَّاد" الصورة ليؤدوا أدوارهم - هم أيضاً - كأذرع استهوائية في برلمان السوق، جيشا احتياطيا بأسلحة العارضين الدافعين لمن ينحني أكثر، وينفخ الروح في الصورة الباردة والميتة حد القطب المتجمد.

في هذا الكتاب يعرض الفنان العفاسي تجارب المدارس الفنية ورؤيتها للصورة في مزج تآلفي ناقد ونافذ، بحثاً عن قراءة مختلفة جامعة للوحة، قراءة تجمع بين عمق التفكير الفلسفي ومتعة النظر الفني، قراءة عين تتجسس على تفاصيل الصورة واللوحة، تتابع تفاصيل الوجود بداخلها وتحولها إلى جسد مفصلي متماسك، لكن أهم عناصره غير بادية للعيان، إنها خلف الأشياء وخلف ما هو بارز ومحسوس، تكمن وراء الوراء، ولا يكشف هذا الوراء وراء إلا عين

تفكــر، تقتنص مــا هو خلف لباس الجســد المُدَثَّر بثيــاب قَلَّمَــا تكون مقصــودة لذاتهــا، لكن لابد منها، ولذلك تفترض الصــورة/ اللوحة الاعتناء بتلــك الثياب كمــا تعتني، وبعمق شديــد، بما هو خلف الثياب والألوان.. فراشات ترقص وتراقص الألوان والخطــوط والظلال، وخلف الظلال يكمن جوهر الوجــود، وجوهر الفعــل، وجوهر العين، وجوهر الأشياء كلها.

يغــدو التفكــير بالعــين، إذن، لحظة تَســامٍ على عين النظر الحســي إلى البصر العقلي إلى الرؤية الماوراء-عقليــة، تلــك التــي تــرى الأشيــاء فــي حقيقتهــا، ومــن ثم تــرى "عين" الأشيــاء بعينِ عــينِ البصر الحســي، فتخترق عالــم المــادي إلى ما فــوق المــادي، متدبــرة في المــدركات، عابرة لقارات صور الحواس والموجودات، بحثاً عن أصل الوجــود والموجودات – تلك هي عــين المتوحِّد – عــين "الصوفي" الذي لا يقنع أبــداً بما يراه الخلق والأغيار الذين يظلون قابعين فــي عالم يحجبهم حجاب المحسوسات عن إدراك جواهرها.

بهذا العمق يعود الفنان العفاسي إلى استكشاف علاقة الرؤيــة بالحجاب في الثقافة الإسلامية من خــلال البعد الصــوفي العميق للأشيــاء وللوجود ضمن رؤية عرفانية خارقة للمعطى الحسي الذي

تختبئ وراءه المعاني والدلالات، وهو ما لم تفطن له الرؤية الكلاسيكية الغربية للوحة والصورة، في حين اخترقت المنمنمات كثيراً من الحُجُب التي لا يفطن لها إلا الراسخون في الفن الراؤون لما وراء الحجاب.

عن هذه القضايا، وغيرها، يتحدث الفنان الناقد سعيد العفاسي بروِيةٍ وعمقِ الذي خَبَرَ اللوحة تشكيلاً وقراءةً، عبر مسار طويل ظل مخلصاً لعالم الفن، منذ دراسته الأولى في مدارس الفن، مروراً بعالم متعدد سافر مع لوحاته وكتاباته ومشاركاته، ليستقر به المسار والمسير جزءاً أساسياً من لوحاته، لا يكاد ينفصل عنها – تقرأه في تشكيلاته كما في كتاباته ومغامراته الفكرية– يرسم بهدوء، ويقرأ بقلق، ويكتب بحب لا يقوى على خلق حدود، أو الانحصار داخل حدود.

في هذا الكتاب يشاغب الفنان سعيد العفاسي –كعادته– ليترك القارئ منشغلاً متسائلاً وقد انزعجت ذاكرته من نمطية قرائية تسود الساحة الفنية والنقدية، اليوم، يدعوه ليفكر ببصره كما ببصيرته، عبر ماورائيات الصورة و"الحياة"...

إنه من الصعب على الإنسان القارئ للأشياء والأفكار الجمع بين الشعور بمتعة الفن والنظر

العقلاني للعناصر الفنية في العمل الإبداعي، لكن الكتاب يدعونا للبحث في هذه الازدواجية الإبداعية من زاويتيْها المتلازمتين حتى نستطيع تحقيق فعل القراءة الإبداعية التي ترى بعين العقل، وتفكر بحدقة العين الثاقبة النافذة إلى أعماق الأمور والأشياء.

من خلال مساءلة هذا العمق نتساءل: هل يمكن أن تسعفنا "سيميولوجيا الصورة" في قراءة اللوحات وسبر أغوارها، قصد الوصول إلى فهم الرسائل المضمرة والمختفية وراء الألوان والأشكال والظلال، ومن ثم إدراك الإشراق القادم عبر نوافذ العين/ العيون والكشف عن تفاعلات العناصر المتداخلة، في بعضها، في انسجام يتطلب معرفة موسوعية بالمدارس والاتجاهات الفنية والنقدية في مختلف الحقول المعرفية؟... إنه عمل لا يقوم به إلا من كان له باع طويل في عملية القراءة وتذوق الفنون واستدراج الآراء والنظريات العلمية والفلسفية، وهذا ما توفر للكاتب، وزاد عليه ممارسته الفنية التشكيلية والأدبية/ الإبداعية، مما جعل الكتاب عصارة تجربة رائدة خبرت مدارج متعددة ومسيرة إبداعية ونقدية طويلة صاحبتها جولات وصولات في عالم التشكيل والمدارس والمعارض

عـــبر مـختلف بقـــاع الأرضــ، وتواصــل دائم مع الفنانــين والمنظِّريــن فــي العالـم بأجمعـه، لتنتج لنـــا قيمة مضافة، لعل هذا الكتـــاب أحدها - بعد الكتاب الأول -"إضــاءات فـي الفن التشكيلي"-، وحتما ستتلوها كتب/ مغامرات أخرى.

لقـــد مارســ الناقــد سعيــد العفاســي، قـــراءة تفكيكيــة - بــكل مـــا تحملــه هــذه الكلمــة من مستلزمات- لعملية التفكير بواسطة العين، عبر معانيهــا ودلالاتها والعلاقات المتحكمة فـي أنساق الــكلام، ليقدم للقـــارئ لحظـــات سندبادية، دائمة المغامــرة، بحثاً عن الاكتشـــاف وعن لذة الخلق فـي الصورة/ اللوحة، منصتاً، مشاركاً، مشاغباً، بعينه المفكرة وعقله الرائي، وتلك هي الإضافة الكبرى فـي تفاصيل الكتاب.

أخـيراً، يمكننـــا اعتبـــار هـــذا الكتـــاب بمثابــة "مقدمـــة" لمشروع نقـــدي فني، قد يـــرى النور فيما سيأتـــي من زمن، لاسيما إذا مـــا انتبهنا إلى العمليـــة الاختزالية التي قام بها من خلال تكثيف مجموعة من الأفكار والمواقــف والآراء، المبثوثة داخل صفحـــات المؤلَّف، وهو مـــا يتطلب توسيعاً وشرحـــاً وتفصيـــلاً وأمثلـــة ومزيداً مـــن الأسئلة المنفتحة المقلقة والجميلة...

(*) أكاديمي و ناقد

التفكير بالعين

"النقطة أصل كل خط، والخط كلّه نقط مجتمعة. فلا غنى للخط عن النقطة، ولا للنقطة عن الخط. وكل خط مستقيم أو منحرف هو متحرك عن النقطة بعينها وكلّ ما يقع عليه بصر أحد فهو نقطة بين نقطتين، وهذا دليل على تجلي الحق من كل ما يشاهد وترائيه عن كل ما يعاين. ومن هذا قلت: ما رأيت شيئاً إلاّ رأيت اللّه فيه".

أبو عبد اللّه حسين بن منصور الحلاج
(144/ 309 هجرية- 858 / 922 ميلادية).

السؤال عن العين يمكن نقله والتحقق منه في غير ما لغة، في غير ما ثقافة، في غير ما خطاب.

لنحاول أن نعرف ماذا يمكن لنا أن نرى؟، كيف لإنسان أن يختصر بعين؟، ماذا تحتويه العين لو جرى تقليبها مثل تاريخ مطوي الصفحات؟، ماذا لو جرى التأمل في محفوظات العين على أنها موجوداتها؟، وماذا لو يتم التعامل مع الخطابات عن العين مثل مدونة تخفي أكثر مما تظهر؟، وهل يمكن للعين أن تفكر لإنتاج العمل الفني، أم أن العقل وحده هو المدبر الأساس للعملية؟، فماذا يخفى علينا؟، إذ ما لا ننتبه إليه، أحياناً، هو أن العين بعد اليد، ومعها، باتت الأساس في غالب ما نفعله وننتجه ونفكر فيه، في تموقعنا إزاء الفضاء، ما نغفل عنه أيضا أن العين هي أكثر من أداة للرؤية، للتشكيل، للكتابة، للتقويم، إذ هي حاصل جمعي وفردي عما نختزنه، بل هي أكبر من مكتبة ومن متحف، بهذا المعنى العين وديعة قيد العمل وإنتاج قيد التجدد وحساسية قيد التجربة، وما يغيب عنا أحيانا هو أن اللوحة، كما الكتاب، حاصل العين وأفعالها، على أن اليد أداة لإملاءات العين؟.

لهذا طلبت في هذا القول الافتتاحي السفر في مدونـة للعين في عدد مـن نصوصها، في عدد من رؤاها، فيما انبنـت عليه، ولا سيما في تعريفها للفن، وفي مـا أنشأته العين من علاقة بين ما تراه وتحفظـه وبـين ما تـراه وترسمه، مـا أجمعه في هذا السؤال: هل للفـن علاقة لازمة بالعين، وبأي عين؟، وما صلة العين بالفضاء عبر الفن؟. سأقف عند كتـاب (المتحـف المتخيل) لأندريـه مالرو[1*]، وهو كتـاب- معلم، ليس في فرنسا وحسب وإنما خارجها أيضاً، إذ أنه ينقل درس المتحف عن طريقة الدارسين السابقين إلى معاينة جديدة له، مختلفة. يتحقـق(مالـرو) في وجـه أول جلـي مـن تغير وظيفة المتحف نفسها مـع انتشار آلات التصوير الفوتوغرافي والاستنساخ، إذ بات كل فرد قادراً على تملك بعض مقتنيات المتحـف ومحفوظاته ونقلها معـه حيثما كان. هذه الفكـرة خلاقة، إذ تحقق (مالرو) منذ نهاية أربعينيات القرن الماضي قبل اكتشاف الحاسوب نفسه والفيديو وغيرهما مـن حقيقة النقـلات التكنولوجيـة التي تصيب الصورة عموما، والتي بلغت اليوم حدوداً ما كان لـ (مالرو) أن يتخيلها وهي توافر متحف اللوفر علـى سبيل المثال، بهيئته ومحتوياته حيثما كان ولأي كان.

يتحقق (مالرو) في وجه ثان، وإن أقل استقصاء من الوجه السابق، من أن المتحف حول مفهوم الفن، بل أشياء ومصنوعات عديدة، بحيث أعاد صياغتها بمفاهيم حديثة وحولها عن طبيعتها الأولى، فما كان صورة دينية بات لوحة وما كان جزءا من صورة بات صورة في حد ذاتها، مما فتح السؤال الجذري حول دور المتحف في الفن، وهو السؤال المطروح بشدة في العقدين الأخيرين:

من يصنع الفن؟ أهو الفنان أم المتحف؟.

ولكن ما يعنينا من هذا الكتاب يتعدى هذين الوجهين ليطاول مسألة تعريف الفن نفسه، ما أدرجه في سؤال بسيط :

ما الفن؟

وهو سؤال عن العين واقعاً.

ما الذي اختارته العين على أنه الفن؟ ذلك أن كتاب (مالرو) يقيم نقدا ضمنيا للعين التصنيفية في التصوير وفي ما تختاره وتنتهي إلى التعامل معه وإلى تكريسه، ولهذه العين التصنيفية ملامح تاريخية في قولها الضمني، بأن العين باتت تعامل ما نعتقد به مثل أعمال فنية شبيهة بأعمال المحترفات التشكيلية.

في مسعى (مالرو) نتلمس تناولات نقدية، إلا أنها لا تبلغ حدود نقد ممارستها نفسها فما

يتعرض له، جزئيا أو في التفاتات سريعة، يمكن القيام به لنقد المسعى نفسه؛ إذ ما قام به (مالرو) في كتابه لا يعدو كونه (المتحف المتخيل) لعين (مالرو) نفسها، قبل أن يكون متحف الفن العالمي الخيالي، وما يغيب عن عين (مالرو) هو أنها بدورها عين تصنيفية ذات ملامح تاريخية. إن تفقداً سريعاً للإنتاجات التي يدرسها في كتابه، الغزير مادة وصورة، يفيد أنه توقف واقعاً عند نوع بعينه من التصوير؛ هو الفن التشبيهي (figurative) سواء في الفن الأوروبي أو في غيره بدليل عدم ذكره للفنانين التجريديين عموماً. وهو ما يفسر في تناول آخر لهذا الكتاب تجنبه لدرس الفن الإسلامي، فيما خلا ذكر طفيف للسجاد منه تحديداً، وهو ما يفسر في الوقت عينه انكبابه الشديد على فنون أخرى قديمة، فرعونية أو آسيوية جعلت من الشبيه و النظير أساساً لفنها.

فما يسميه بالفن جزء من الفن ليس إلا، ويكون النقد في ذلك قد أقام أدوات تمييز للفن إنها أدوات درسه، والفن في ذلك هو فن اللوحة تحديداً أو الفن القريب منها في طريقته التصويرية واضعاً، سلفاً، غيرها خارج الدرس، خارج الفن. هذا ما يدل على أن علاقة العين بالفن مدعاة

للتبصـــر، للمراجعة، للتحقق، طالمــا أن مباشرة العـــين لما نراه لا تنطلــق فيه من تنــاول بريء أو بديهي وإنما تاريخي وتصنيفي بالضرورة.

سأقــف وقفة ثانية، فـي هــذا العرض التحليلي، ابتداء من كتاب (مرلو- بونتي) (العين والروح)[2*]، وهو كتابه الأخير على ما هو معروف. يستعرض (مرلو- بونتي) في مقارنة سريعة وضعيات العلم والموسيقى والأدب والتصوير والحفر الفني إزاء العالم، ويخلص منها إلى تمييز الفــن التشكيلي ضمناً وإلى تمييز التصوير حصراً، من دون غيره مــن فنون التشكيل. إذ أن الفن – التصوير- سيد من دون منازع في تحريكه للعالم من دون تقنية غــير العينين (بخلاف العلــم ولا سيما في جانبه الإجرائي)، وغــير اليدين، معتمــداً فحسب على إفراطه في ما يرى وفي ما يصور، نزاعاً في ذلك إلى استخراج ما يشاء من هذا العالم.

هذا مــا يقوى عليه الفن التصويــري وحده، أي أنــه يتطلع لهــذه المهمة الجسيمة مــن دون غيره، وهـــو يقــرن الرؤية بالحركة وحدهــا والرؤية بما يشاهــده وحسب؛ بل يجعل للفن - كما في اللوحة التشبيهيــة - وجهــاً وظهراً. يقوم نص (مرلو- بونتــي) على مضمرات وضمنيــات عديدة، ليس أقلهــا التعويــل الفعلي عمــا جرى خــارج النص

ويثبتـه النص بعـد حصوله خارجـه واقعاً، ويجد أن لـه عمقاً ما ورائياً يسنـده ويبنيه فيما تتأتى بطانته من خارجه ومن تـداولات المجتمع نفسها، فالفن، عنده، يصبح التشكيل حصراً والتشكيل/ التصويـر تحديداً (والرسم والحفر الفني أحياناً). بل يبلـغ الأمر حـدود التماهي الشديـد بين الفن والتصويـر وبـين التصويـر وتصويـر بعينـه إذ يصبـح التصويـر والرسـم، كما يقـول (مرلو-بونتي)، داخل الخارج وخارج الداخل. هكذا يكون للتصويـر طبيعـة انطولوجيـة[*3]، لا اعتباطية أو اتفاقيـة، ولا محصورة بسياسـات واستهدافات ثقافية وجمالية.

هكذا يذكـر (بول كلـي)[*4] و(روبـير ديلوني)[*5] أو السرياليـين، ممـن خالفـوا اللوحـة الأوروبية التشبيهيـة، إلا أنه لا يتنـاول التجريد في صورة مباشـرة، ولا مسألـة الرؤيـة فيـه التـي تخالف صراحة ما يذهـب إليه من قول، من اندماج العين في المرئـي - يقـول (مرلو-بونتـي)[*2]: (ماهيـة ووجـود، خيـالي وواقعـي، مرئي وغـير مرئي. التصويـر يخلـط تصنيفاتنـا كلها، ناشـراً عالمه الحلمـي الـذي يتكـون مـن ماهيـات لجملة من تشابهـات فعالة عـن تغييرات صامتـة، هكذا لا يفارق التعيين الأساس التشبيهي للتصوير، وهو

مبـــدأ المحاكاة، وإن فـي صـور معدلة، أو وفـق حرية فـي تنــاول العين لموضـوعـاتهــا، إلا أنه يتحدث عن أشباه الصورة، مثل الأيقونة، والصورة الشبحية، والصـــورة العقليـــة والظـــل وغيرهـــا، ممـــا يبعد التصويـــر عن التطابق، ومما يجعـــل من كل نظرية عن التصويـــر نظرية ما ورائية بالضرورة، ولكن مـــا كان بديهيـــاً لـ(ديـــكارت)[6*]، ليســـ لغيره، ولا سيمـــا بعده، هو أننا لا نصـــور إلا أشياء موجودة، وإن وجودها يتعين فـي انبساطها، وهو ما يجعلها قـابلـــة لأن تكون ممثلة فـي لوحة. وهو ما يوضحه (مرلـــو- بونتي) فـي صورة أقوى. (إذ ما يعنيني فـي الصـــور كلها هـــو التشابـــه)، أي مـــا يجعلني أكتشـــف العـــالم فـي صـــورة مزيـــدة ومنقحـــة، ولا يبتعـــد (مرلـــو- بونتي) فـي ذلـــك عن اعتبار التشكيـــل مصـــدراً لمعاينة ما، لمعرفـــة ما، تختلف - بعـــد أن ابتـــدأت- عما كانت عليـــه مع اكتشاف المنظور، ولكن مـــن دون أن تنفصل عنه معرفياً على الأقـــل. فالفيلســـوف لا يلبـــث، فـي معرض درســـه لتجارب لاحقـــة فـي التشكيـــل، ولا سيما مع فنـــاني العقـــود الأولى فـي القـــرن العشرين الذيـــن رافقهم وعرفهـــم، أن يتحدث عن العمق، أي عـــن صيغة منقحة للمنظور. فلا يعود العالم، أو الفضـــاء، إزاء الفنـــان، أو قبالته، وهو يستعيد

في ذلك وقفة الفنان أمـام اللوحة المسندية، التي تقف بدورهـا إزاء المنظر أو الوجه الذي تصوره؛ وإنمـا يصبح العالم أو الفضـاء محيطاً للفنان، بل مخترقاً له، عبر تداخلات العين بما تراه، وما تراه بعينها كذلك. فهو لا يكتفي بصورة واحدة للفن، ولا بوقفة واحدة للفنان، إزاء الموضوع الفني، إلا أن ما يلاحظه - وهو ما يتخذ عنده شكل الحديث عـن اللون، أو عن الضوء-، يبقى موصولاً بمعرفة ما يجلبه الفن، وبمرجعية فائقة للفن، تجعله أشبه بأصل انطولوجي آخر للإنسان. وهو ما أعبر عنه بأصل لا ينقل الوجود، وإنما ينقل الإحساس به، أي التقاطه بالمعنى الحسي- الذي هو التقاط معرفي في حسابـات الرؤية الظاهراتية للفن ولغيره من الموجـودات، يقول (مرلو- بونتـي): (إنه المقصود ببعد اللون، وهو البعد الذي يخلق بنفسه ولنفسه هويات، واختلافات، ونسيجاً وماديات ما، وشيئاً ما اللوحة)، فاللوحـة عوض الشيء، والفن عوض الوجـود. هكذا يبقـى اللون، خاصـة بعد تفكك مسألة الشبيه أو المحاكاة نفسها، وقد أصبح الفن، لا يحاكي المرئي بل هو القادر على الرؤية.

لا يعـود التصويـر محـاكاة، وفقـاً للمبـدأ (الأرسطـي)[7*] الشهـير، والذي أخذ بـه كثير من الفلاسفـة، انطلاقاً من مفهوم المادة- الشكل، وإنما

تصبح اللوحة نفسها ذات مادة كافية ومستكفية، إذا جاز القول. باتت اللوحة تكتفي بماديتها التي يحدثها اللون نفسه، على أن اللوحة لم تنقطع في فلسفتها الجمالية عن العين البصرية. هكذا سقط الشبه، كما سقط البعد المنظوري، وبات ممكناً بسط اللوحة فوق قماشة أو ورقة ذات بعدين أو ثلاث. وبهذا دخل الفن التجريدي إلى تعريفات الفن من باب ضيق، موارب، لا من الباب العريض، ولا في صورة صريحة. كيف لا، و(مرلو- بونتي) يشدد في ختام كتابه على أن التصوير، حتى التجريدي منه، لا يقوى على إغفال مسألة الكائن .

ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟

يشدد (مرلو- بونتي) في ختام كتابه، على أن فكرة وجود تصوير عالمي لا يستقيم لها معنى، وهو ما يتبعه بقول آخر بأن التصوير لا ينهي أو لا يجهز على التصوير، فضلا عن إقراره بعدم وجود تراتبية بين الحضارات، بمعنى يفهم من هذا القول أنه عاين واقعاً للتصوير الغربي، بل قسماً منه وحسب، وأغفل عمداً غيره.

ماذا لو أحيد بنظري إلى جهة أخرى؛ إلى العين في ألفاظها ودلالاتها العربية؟ لكي نفهم ما أود الإشارة إليه.

للعين وظائف بصرية متعددة، إذ أنها حاسة البصر والرؤية وتكون للإنسان وغيره من الحيوان، فيما يوضح كتاب (لسان العرب ابن منظور[8*] (مادة ع ي ن) أن معنى العين تقتصر معانيها ودلالاتها على الإنسان وحده، هكذا يغلب على هذه المادة اللغوية المعاني والدلالات المتصلة بالبصر، ومنها المعاينة بمشتقاتها كلها، وتتفرع من هذه المعاني معان أخرى؛ مثل: ذو العين وهو الذي يُبْعَث ليتجسس الخبر، والعين وهي إصابة الإنسان بسوء، كما قيل أن العين هي الشمس نفسها، وهو ما يبلغ ألفاظاً مشتقة شديدة التنوع في دلالاتها، مثل: الاعتيان، وهو الارتياد؛ والمعتان وهو الذي يبعثه القوم رائدا، أي للإتيان بالخبر، وهو الثوب عينه، إذا كان حسناً في مرآي العين. إلا أن ما يستوقف في معاني العين ودلالاتها هو خلوصها أو تعاليها إلى معان ودلالات مجردة عن الحسية تماماً، من دون أن تقطع صلاتها بالمحسوس، مثل قول العرب بأن العين هي حقيقة الشيء، كأن يقال: جاء بالأمر من عين صافية، أي من حقيقته، وجاء بالحق عينه، أي خالصاً واضحاً. وهو ما يبلغ حدود التعيين الماهوي(من الماهية): عين الشيء: نفسه وشخصه وأصله، وعين كل شيء: نفسه وحاضره

وشاهده.

أتحقق من هذا الجمع بين الحسي والعقلي في أفعال أخرى، مرادفة أو قريبة من العين، وهي أفعال: أبصر، رأى، وغيرها، إذ أنها بدورها تجمع بين حاسة البصر والعمل العقلي على الأشياء.

سأنتقل إلى اللفظ عينه - رأى- وغيره كما ذكرت، مثل: أبصر، ونظر وغيرها، بل سأنتقل إلى موقف من مواقف النفري[*9]، وهو موقف الحجاب، وأسوق المقطع الأول وحسب من هذا الموقف.

(أوقفني في الحجاب فرأيته قد احتجب عن طائفة بنفسه واحتجب عن طائفة بخلقه، وقال لي ما بقي حجاب، فرأيت العيون كلها تنظر إلى وجهه شاخصة فتراه في كل شيء احتجب به، وإذا أطرقت رأته فيها، وقال لي: رأوني وحجبتهم برؤيتهم إياي عني).

إن الوقوف في الحجاب ليس هو بأن يكون محجوباً، حالة وقوفه في الحجاب، بل هو إذ ذاك مشاهد لحقائق الحجاب، ثم إن الطائفة التي احتجب الحق تعالى عنها بنفسه لم تخالف الطائفة التي احتجبت عنهم بخلقه إلا في مجرد الاعتبار، فإن كلاًّ من الفريقين دفعا نظرهما على عالم الصور من لدن العقل الأول إلى نقطة مركز الأرض؛ فأما

الطائفة التي احتجب عنها بنفسه فهي التي ترى أن العلـوي والسفلي هما جوهـر واحد، كما هي عنـد الحكيم واحد، لأنهما من واحد متمايز. فهي لا تـرى من العـالم إلا وجـوده، والوجود هنا هو هو، فهؤلاء قوم قد احتجـب عنهم بنفسه. وأما الطائفـة الأخرى فهي بالعكس مـن هؤلاء، وهم قـوم لا يرون مـن العلوي والسفلـي إلا الصورة، والصورة هنا هي عالم الخلق، فهؤلاء قد احتجب الحق تعالى عنهم بخلقـه، وما بقي حجاب، يعني أن الطائفتـين، المذكورتـين آنفـاً، قـد استوعبتا صـور الحجاب كلها لاستغراقهـا عالم الأمر في الطائفـة التي احتجبـت عنهم بنفسهـا، وعالم الخلـق في الطائفة التي احتجبـت عنهم بخلقها، وليس هناك شيء سوى عالم الأمر وعالم الخلق، يقـول اللّه تعالى فـي كتابه العزيـز :(ألا له الخلق والأمـر) (سـورة الأعراف الآيـة 53)، واللام في لـه ليست لام الملك، بـل هي هنا بمعنى منه، هكذا تفهمه هذه الطائفة، وكذلك يفهمون قوله تعالى: (جميعاً منه) (سورة الجاثية الآية 12)، و التنزيل يشهـد بصحة أن هذا هـو مفهومهم، حيث يؤكد أن العيـون كلها تنظر إلى اللّه شاخصة فتراه في كل شيء احتجب به، وإذا طرقت؛ أي إذا لم تنظر رأتـه في ذاتها، فحاصل ما يقـول أنه رآه عين كل

شيء.

لقد حجبهم، باعتقادهم، أن الذي رآه هو هم، لأنه رأى نفسه فكانت الرؤية المذكورة حجاباً لهم، تحقق من مراجعة سريعة لهذا المقطع من أن- رأى- يعني الرؤية الباطنية لا الخارجية، بل تحقق أكثر من ذلك وهو أن مبدأ التنزيه الإسلامي أي عدم إمكان رؤية اللّه الحسية محافظ عليه، فالحجاب يسقط على ما يقول النص الصوفي، إلا أن رؤية اللّه لا تتم إلا إذا أطرقت النفوس إلى داخلها.

إن الإنسان إنما يدرك المعلومات كلها بإحدى القوات الخمس: القوة الحسية، وهي على خمس: الشم والطعم واللمس والسمع والبصر، فالبصر يدرك الألوان والمتلونات والأشياء على حد معلوم من القرب والبعد، فالذي يدرك منه على ميل غير الذي يدرك منه على ميلين، والذي يدرك منه عن قرب غير الذي يدركه منه على عشرين باعا، فالذي يدرك منه على ميلين شخصاً، لا يدري هل إنسان أو شجرة وعلى ميل يعرف أنه إنسان، وعلى عشرين باعاً يعرف أنه أبيض أو أسود، وعلى المقابلة يعرف أنه من اللون، وهكذا هي سائر الحواس في مدركاتها من القرب والبعد.

وأما القوة الخيالية فإنها لا تضبط إلا ما أعطاها

الحس: إما على صورة ما أعطاها وإما على صورة ما أعطاه الفكر من حمله بعض المحسوسات على بعض، وإلى هنا انتهت طريقة أهل الفكر في معرفة الحق - عن طريق القوة الخيالية-[10*]، وأما عن القوة المفكرة فإن الإنسان لا يفكر، أبداً، إلا في أشياء موجودة يكون قد تلقاها من جهة الحواس وأوائل العقل ومن التدبر وإعمال الفكر فيها بطريقة تبرز انْوِجادَهُ في الكون، حيث يحصل له علم بأمور كثيرة، وتكون العين هي السفير التي تنقل كل الموجودات لكي يبحث فيها العقل وينتج فكراً أو فناً أو علماً، لكن العقل لا يقبل إلا ما علمه اللّه بديهة، أو ما أعطاه الفكر.

العجز عن الإدراك إدراك، فأن تدرك العين العلم بالموجودات فإنها إنما تذكر ما كان العقل قبل علمه ثم غفل أو سلى أو نسي، وهو لم يعلمه، وقد انحصرت مدارك الإنسان بما هو إنسان وما تمنحه ذاته، ذلك أن الإنسان المدرك لا يتمكن من أن يدرك شيئا أبدا إلا ومثله، أي مثل الشيء المدرك، موجود فيه، ولولا ذلك ما أدركه البتة ولا عرف ما تراه العين، فما يعرف العقل إلا ما يشبه ما رأته العين وما يشاكله، فالشيء الذي لا يشبه شيئا ولا في مثله شيء لا يعرف أبداً.

لقد أجمع جميع المتقدمين، بعد التحقق

بالبرهـــان، أن العين لا تــرى إلا الألوان، وأن كل ما تراه ليس إلا لوناً، واعتبروا أن اللون الأبيض يفرق البصــر واللون الأسود يجمعه، والماء أبيض إلا أنــه يكتســب لونــاً بمــا استضافه إليــه لفرط صفائــه، وبهذا يكتسب لون إنائــه أو ما هو فيه، وقولنــا بأنه أبيضٍ لأنه إذا صــب في الهواء بهرٍ وظهر أبيضَ صافيَ البياض، وإذا جمد وصار ثلجاً أو بــرَداً ظهر أبيض شديد البياض، وأما الهواء فلا لون له أصلا ولذلــك لا تراه العين ولا تفكر فيه، لأنه لا يرى إلا اللون.

لكــن كيــف أن اللون الأســود يجمــع البصر؟. ومعنــى يجمع البصر أنه يقبضــه في داخل العين ويمنــع من انتشاره ومن تشكل المرئيات، وإذا كان هــذا معنى القبض بلا شك فهو معنى منع البصر والإدراك وكفه، ومن هذا سمي المكفوف مكفوفاً، ولذلك يمنع السوادُ البصــرَ من الانتشار ويقبضه عــن الانبساط ويكفــه عــن الإدراك، فالسواد لا تــراه العين، ولو رُئِــيَ لم يقبض خــط البصر، إذ لا رؤيــة إلا بامتــداد البصــر، لأن الســواد ليــس لونــاً، وما لم يُرَ فليس لونــاً؛ وهذا برهان عقلي ضــروري، وبرهــان آخر حسي وهــو أن الظلمة إذا أطبقــت فلا فرق، حينئذ، بين المفتوح العينين والسالم الناظرين وبين الأعمى المنطبق والمسدود

العينين سداً كثيفاً. ومــن الباطل الممتنع أن ترى الظلمة، وبالحســ نعلم أن المنطبــق العينين فيها بمنزلة واحدة من عــدم الرؤية مع المفتوح العينين فيهــا والظلمة هي السواد نفسه، فمن ادعى أنهما متغايران فقد كابر العيان وادعى ما لا يأتي عليه بدليل أبدا .

وأنتقــل إلى المُنَمْنَمَة؛ والتــي هــي صــورة مزخرفــة في مخطــوط، وقــد اشتهــرت بهــا المخطوطات البيزنطية

والفارسية والإسلاميةالعثمانية والهندية وغيرها، وسوف أتخــذ منمنمات الواسطــي[11*] أنموذجا، حيث قيل الكثير فـي هذه الصور، ومنه أنها تبتعد عن التجسيم وعن إقامة المنظور، فترِدُ مبسوطة ومسطحة ببعدين، وغيرهــا من الأمور الوصفية التــي جاءت مــن رؤية غير مناسبــة لهذه الصور الكتابية أساساً. لم يكن الواسطي - ولا غيره من المزوقــين والمصورين- معنياً بإنتــاج صورة ذات إقناع بصري فيزيائي، فما كان يطلبه يتمثل فـي عرض واف وصحيــح لا مضلل لما سيراه المشاهد، وبما يفيد عما يقــرأ في الكتاب عينه. هكذا نجد فـي المنمنمة، أحياناً، ما لا تراه العين الخارجية، بل العــين العقلية، وفق العــين الفيزيائية، فلو عدت إلى إحــدى منمنمات الواسطي لمقامات الحريري،

لن يرى المشاهد مجذاف المركب الذي يقع في جهة خافية على الرؤية، فيما العين العقلية، وهي عين صاحب المنمنمة- قبل عين الشاهد- ترى المجذاف حكماً، ووجب رسمه بالتالي وإظهاره للعين. هكذا يتم في المنمنمة عرض ما لا يرى بصرياً بالضرورة في الفضاء، على أنه من حقيقة المشهد الخالصة، بهذا المعنى تحدثت، سابقاً، عن وجوب استيفاء اللوحة لعناصر وكلية ما تعرضه وعن وجوب صحة رسمها كذلك، وهو ما يمكن التأكد منه بالعودة إلى منمنمات عديدة للواسطي ولغيره، وتظهر هذا التعيين العقلي للعين في ما تطلبه من المشهد وترسمه منه.

العين هنا ترى، أي تنفذ تصويرياً ما لا تراه بصرياً، وهذه العين إذ ترى بصرياً تفكر، وتصور كما لو أنها تدون.. في حال المتصوف يمكن الحديث عن وجوب رؤية على أنها رؤية عرفانية، وفي حال رسام المنمنمة يمكن الحديث عن وجوب رؤية أخرى على أنها برهانية. رؤيتان إذن، تتجنبان الخداع والتضليل الناتج عن الرؤية البصرية، ما جعل الغزالي[12*]، على سبيل المثال، يضع هذه في أدنى مراتب المعرفة. هناك عين كتابية تصور ما لا تراه بالضرورة، وإنما ما تعرفه في صورة لازمة، وهناك عين كلامية (من علم الكلام) تأتي

من الماوراء بما لا يعرفه غيرها وبما لا يصل إليه غيرها، وبما تصل إليه وتبلغه انطلاقا من مكان الكشف، وهما عينان تتوليان بالتالي فضاء المعرفة والبرهان.

ما تراه هو ما تراه، ليس إلا، لو طلبت الزيادة في الإيضاح. وفي هذا القول بداهة غير بديهية، لو طلبت المناكفة، بل المناقشة واقعاً، فما يفيد القول، يتعين الفصل بين العلاقة بين العين واللوحة أو العمل الفني عموماً،علاقة مبدوءة لحظة قيامها بما يشتمل عليه ظاهر اللوحة نفسها من علامات وغيرها.

اللوحة، إذن، قائمة بنفسها من دون تعالٍ أو تمايز أو سياقات توجبها أو تشير إليها. لوحة مثل معطى بدئي ظاهر كفاية بما لا يقبل أية إحالة، إنها لَحْظَوِية العين، كما أطلق عليها. هذا ما تحققت من حدوثه في كتابات، كما في لوحات فرنسية وغيرها، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إذ باتت اللوحة تطلب في بنائها، في نظم علاماتها وأشكالها ما تقوم عليه اللقطة المسرحية نفسها، اجتماع الحركة في وسط الخشبة، وفي وسط اللوحة كذلك، بحيث تنعقد العيون كما الحركات حول نقطة في الوسط، هي عينها نقطة الوسط في خط الأفق، كما يقال في

بنــاء اللوحة الكلاسيكية. إنهــا لحظوية ذات سند مشهدي يتصل بفنون مختلفة لا بالكتاب وحده، أو بالهيئــة البشريــة مثلما كان عليــه التصوير الكلاسيكي، هــذه اللحظوية التي للعين لن تفارق التصوير كما المشهدية، عموماً، وهي في أساس ما طلبته ممارسات تصويرية غربية، سواء تشبيهية أو تجريدية. وهو ما يتمثل، في الغالب، في أننا لا نقوى على رؤية اللوحة، حتى التجريدية، إلا وفق نقطة الوسط هذه. غير أنه في أحوال قليلة تصبح فيها رؤية اللوحة التجريدية في كل اتجاه، أي حتى بالمقلــوب، هذه اللحظوية تلبي احتياجات جديدة، إذن، هي للقاعد في جلسته المسرحية، أو للمتنزه المتنقل بين جدران قلعة متخفية، وتبتعد في ذلك مــن دون أن تنقطــع عما كان عليــه بناء اللوحة أو المنحوتة الكلاسيكيتين، أي قيامهما على رؤية بصريــة، فيزيائية وعقلية، في نفس الآن. لقد كان التصويــر في عصــر النهضــة، أداة إدراكية تتعامــل مع عجائن اللون كما مع مواد الجسم، مع مواضــع سقوط الضوء كما مع دقة رسم تفاصيل الستائــر في القاعــات، في كيفيــات تفيــد عن معرفته؛ وقد كان من لزوم معرفته هذه الانتباه، أيضاً، إلى الالتقــاط الضوئي والحركي للمشهد أو للوجه. هكذا أدت هذه الرؤية إلى التقاط الحركة،

والظـلال، والتفاصيل، مثل صفحـة متموجة من السطور.

وبالرجوع إلى أخبار فنـاني النهضة الايطاليين نتيقـن من كـون النحـات أدرك البنـاء العضلي في الساعـد أو الساق وصـوره بشكل دقيق طبقاً للقول المأثور بأن التصوير مسألة عقلية من دون شـك. لحظويـة العين التي أتحـدث عنها، تقع في هذا المسار وتنفصل عنه؛ إذ هي تبتعد عن التقديم البصـري والعقلي للشيء، وتولي الأهمية الأولى في عملـه الفني لتوليد اللحظـة الجمالية. والفن الانطباعي لن يفهم الفهم المناسب من دون الأخذ بعين الاعتبار باللحظوية الانفعالية، أي الجمالية، التي للعين في تلقيها، سواء من جهة الفنان أم من جهة الناظر إلى اللوحة.

هذه اللحظويـة يعينها الفنـان، إلا أنها مطلوبة مـن المتفرج، من المتلقي، مـن القارئ، من الناظر إلى اللوحة، إلى الأوبرا، إلى العمل المسرحي، وإلى الكثـير من العروض المشهديـة، لحظوية كثيفة لعـين جمعـت الكثير مـن المعطيـات والمدركات والأحاسيس، وركزتها في نظرة على أنها خلاصة جمالية لتاريخ العـين في الفن، ولتاريخ الفن في العين، وهو ما يفسر توسع التجارب الجمالية في العقود الأخـيرة صوب أعمـال تجريبية جديدة،

تحيد عن اللوحة المسندية، إلا أنها تحتفظ بالأساس اللحظوي في الفن، بل تجعله متفاقماً في هذه الأعمال الفنية المستجدة. ويمكن أن نتلمس ذلك في أعمال المنشآت أو التنصيبات عن أشغال الفضاء، شبيه بالأشغال المسرحية، عدا أنها أعمال تطلب اللعب، والتمثيل، وإشهار علامات وعلاقات دالة على ما هو إنساني واجتماعي، كما تقوم هذه التجارب، ولا سيما في الأداء الجسدي (performance)[12*] على استدعاء العين، وعلى تنقلها في لحظوية ذات نسق سردي، مشهدي، منفصل ومتتابع.

لم يتأخر الفن البابلي والآشوري عن تمثيل العين في صورة دائمة، ما أطلق عليه تسمية وضعية المواجهة، حتى في وضعية الإنسان الجانبية، كما وجدت التقاليد الآسيوية القديمة حاجة لتمثيل المعرفة العليا بعين ثالثة، هي البصيرة أي ما يعين أن العين ترى دوماً، وفي صورة سليمة، حتى في أصعب الأوضاع، وهو ما يبلغ في الحضارة الفرعونية تعبيرا أعلى، إذ يتم فيها تمثيل صانع السماء والأرض، أي الإله، بالعين، كذلك فإن صيغ الفعل - صنع- تقوم في رسمها الهيروغليفي على رسم العين نفسها. وربما يساقب هذا ما هو متداول عندنا في المغرب -"الخميسة"[14*] أو

عين ويد فاطمة، التــي ألخصها بأنها عين تراقب، وتحمل يداً تــدرأ الخطر، حسب الموروث الشعبي. هــذا الإعلاء الشديد للعين بلّغ أو عبّر عن حاجات مختلفــة لدى الإنسان، بين السحري والديني، بين العقلي والبصري، وبين النفعي والجمالي، وهو ما بلغ، فـي تجارب أكثر مــن غيرها، وفـي ممارسات فنيــة أكثر من غيرهــا، درجات عليــا من طلب الفتنة الانفعالية. فمتابعة العين لتعبيرات وجه، في لوحــة تشبيهية، هي غــير الانفعال المطلوب الــذي يدغــدغ العين بألعــاب اللــون وحدها، كما أن مشاهدة مسرحيــة تستدعي من العين معاينة متأنية، إلا أنها غير معاينة لتشكيلات الجسد في عرض راقص، هــذا يعني أنه بات للعين تاريخ من الاستعمالات والاستجابات والاستثارات المركزة في لحظة عين، في وقفة تستجمع في انفعال يبدو تلقائيا ما كان قد استقر وجرى تصنيفه وترتيبه في مخزون العين التاريخي كما الجمالي، فالأكمه -أي المعــدوم البصــر- علــى ما هــو معروف في دراسات طبيــة واختبارية، إذ يستعيد البصر، قد يرى الحائط من دون أن يجنبه ذلك من الاصطدام بــه، وقــد يــرى أشخاصاً يعرفهــم سابقــاً، لكنه لا يتعــرف إليهــم إلا بعد سمــاع أصواتهم أو بعد ملامستهم، ما يعني أن للعين ذاكرة لازمة تباشر

بها المرئيـات، بما فيها مرئيات الفن البصري، بل أكثر من ذلك أن العين هنا تتذكر وتفكر وتنتج .

هكذا لا تكون العـين ما نرى به، بل ما نستقبل به؛ وهي ليست بدئية بل مسبوقة ومبنية تاريخياً وقيميـاً، فالعـين أبجديتنا عند قـراءة أي لوحة، أي عمـل فني، وهي ما نكتب بـه كتاباً، أو لوحة، أو مشهـداً، وهـي ما يرينا أنفسنـا ويطل بنا كما النافذة إلى الفضاء.

لقـد أكـد (كلـود مونيه)[15*] بأنـه كان يتمنى لو أنـه ولـد أعمـى علـى أن يستعيد فجـأة بصره، لكـي يقوى علـى التصويـر مـن دون أن يعرف حقيقـة الأشيـاء التي كان لـه أن يصورها، كان يريـد الأشياء فـي شكلهـا، فـي علاماتها، من دون حمولاتهـا المحددة، يريدها لونـاً وشكلاً، من دون شـيء آخر، مثلمـا للعين البريئـة أن تراها، ذلك أن (مونيه) يعرف بأنه لا توجد عين بريئة، بدئية، بل عين مسبوقـة دوما، عين مبرمجة مثلما يمكن أن يقـال بلغـة الحاسوب الالكترونيـة اليوم. ثم تحـدث (مونيـه) عن عـين الفنـان، ويمكن قول الشيء نفسه عن عين المتلقي، فهي عين مبرمجة بدورها، ولكن بسرعة أبطـأ، إذا جاز القول؛ فما يـراه الفنان على عجـل، في اختصار، في طريق مرور سريع، قـد يتطلب من المتلقي وقتاً أطول،

وقد لا يحسن التعــرف على الطرق المختصرة، أو قــد لا يعرفها أساســاً. ذلك أن العــين ليست أداة النظر وحسب، بل تعين الجهاز الاجتماعـي- وهو تاريخي بالضرورة- الذي يتم به رؤية الأشياء، بما فيهــا أشياء الفن خصوصا، كما تلقيها، لأن العين تساهم فـي خلــق الذات الناظــرة والمنظور إليها، ويمكن قوله فـي الفضاء نفسه، حيث أنه لا ينفصل عما تتلقاه العــين، وعما تعرضه كذلك، فالفضاء يعين، فيما يعين، فـي سيــاق الصدور والاستقبال للعمل الفني، بين إنتاج وتداول وتقويم، وبما يؤدي إلى إعادة صــدوره واستقباله من جديد. هكذا لا تكون العين فردية إلا بمقادير اجتماعية واقعاً، أي تاريخية حكماً.

هــذه العين متعبة فـي أيامنا، من فرط ما يعرض عليها ويثيرها، عين مثقلة لدرجة أن الدهشة باتت مطلوبة للفت النظــر، لصدمتها الجمالية. هذا ما يمكن أن أطلق عليه، بعهد الصورة المتفاقمة، وهو مــا أجمعــه فـي حديثي المتتابع عــن لحظوية العين التــي باتت تطلب من الفن ومــن صنوف الإعلان وسبل التواصل، رسالة مكثفة، مضغوطة، في لمح البصر. هذا الــكلام مدعاة للتفكير، عند الفنان كمــا عند المتلقي، عند الناقــد والدارس كما عند صناع الحياة الثقافية.. مدعاة للتفكير في إرثنا

الجمــالي والبصري، كما في قيمنا وسبل عيشنا وتذوقنا الحالية.

هل نولي الصورة حقها؟ أم لا تزال الحكاية فاعلة في تحريــك ثقافة الأميين في بلادنا؟؛ ذلك أن من يتابع برامــج التلفزيونات العربيــة ومسلسلاتها - وهــو مثل ليس إلا- يمكــن أن يغمض عينيه من دون أن يفوته شــيء من السردية الصورية الماثلة لــه.. يمكنني أن أســوق أمثلة عديدة عمــا أقوله، وتحتــاج على أية حــال إلى قــراءة متأنية؛ أي إلى قراءة العــين الاجتماعية في ما تتقبله من صور، وكيفية تقبلهــا له، والتحقق من السلوكيات التي تصاحــب ذلك، وهو ما أجمله في هذا السؤال: هل تماشــي ذائقــة الصــورة في لحظوية العــين والفن التــي أشرت إليهــا؟ أيستطيع الفــن إيجاد قنوات لــه تعادي أو تتجنب أو تحور اللحظوية هذه، التي باتت أســاس تصورات الفن أينما كان؟، وغيرها من الأسئلة الكثــير الكامن والمستتر في ثقافتنا البصريــة عــن علاقات جديــدة باتــت حاصلة أو ممكنة بين العقلي والصوري.

ذلــك إن الصنع الفني قد يتبــدل فيما لا تتبدل لحظوية العين، وهو ما يمكن أن أطلق عليه المشهدية أو الفرجة، أساساً للنظر التشكيلي، وهو ما ننتبه إليه لو راجعنا عدداً من الأعمال والسلوكيات التي

تستدعي النظر في عملها واستهدافاتها، هذا ما يصح في معرض فني للوحات، في المسرحية، في الفيلم بأنواعه المختلفة، في أنواع العروض كلها من إيمائية وغنائية ورقصة وغيرها... وهذا ما يصح منذ عقود قليلة في أعمال تشكيلية باتت تطلب في صورة صريحة مشهدية – الفرجة- ما في بنائها التشكيلي.

صحيح أن العين تتبدل، إلا أنها - وهذا ما عرفته عبر تاريخها الطويل- تغتسل فيما تنظر، وتتجدد فيما تقلب صورها المتداولة. ذلك أن العين هي طرفنا الأبعد، الرائد السابق لحركاتنا وأفعالنا، بما فيها الفن نفسه، وهي النافذة التي تقدم للعقل العلامة أو الصورة لكي يتم تفكيكها ودراستها وبالتالي التعبير عنها في ظرف جد وجيز جداً، ومن أهم المناهج الأدبية واللسانية التي ظهرت في الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، المنهج السيميولوجي الذي يدرس النص الأدبي والفني باعتبارهما علامات لغوية وغير لغوية تفكيكاً وتركيباً. وقد تعرف المفكرون العرب على هذا المنهج نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب ونتيجة الاطلاع على مستجدات الحقل اللساني وتمثل تصورات ما بعد البنيوية وعبر البعثات العلمية المتوجهة إلى جامعات الغرب ونتيجة فعل

الترجمة، ولكي نفهم جيدا كيف تفكر العين أكثر، علينا أن نقترب إلى ما تراه العين، ونحاول دراسة ما يتبدى للعين، وهي مجموعة من الرموز والعلامات والأشكال والأحجام والألوان... بمعنى علينا أن نبحث في أنظمة العلامات في أوجه مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا، علماً أن العلامات اللغوية تتمتع بنوع من التفرد والانمياز عن باقي أنواع العلامات الأخرى، فإننا نجدها تخرج عن محيط هذا التعريف، الذي تتحول معه "السيميولوجيا"[16*] إلى علم يدرس أنظمة العلامات عبر اللسانية، ويؤكد الدكتور محمد السرغيني[17*] في كتابه: (محاضرات في السيميولوجيا) على أنه إذا كان «سوسير»[18*]، يجعل هذا العلم قاصراً على دراسة العلامات في دلالتها الاجتماعية، فإن (بيرس سانرز)[19*] يطلقه على كل ما له ارتباط بنظرية العلامات العامة، فالأول يلح على الوظيفة الاجتماعية التي تقوم بها العلامات، والثاني لا يجد فيها غير الوظيفة المنطقية، غير إن الرأيين لا يلتقيان إلا في نطاق ضيق، في حين أن مصطلحي السيميولوجيا والسيميوطيقا يدل كل منهما على ما يدل عليه الأخر، حيث لخص الأوربيون باستعمال المصطلح الأول، وفضل الأميركيون استعمال الثاني،

وبهـذا بدأ الكلام عن صياغـة أولية لما سمي فيما بعـد بنظريـة العلامـات التـي كان المناطقة في تلـك الفترة يطلقون عليهـا اسمك «علم الدلالة العام»، أما برنامـج (سوسير) فلم يتبلور إلا بعد هذه الفترة، وإلى حدود سنة 1964 كان (رولان بارت)[20*] لايزال مقتنعاً بأن ميدان السيميولوجيا لا زال بكـراً لم يضع أحد فيه كتاباً يلم به شتاته. ومجـال السيميولوجيـا لم يتحدد بعـد، فهناك مـن الدارسين من يراه عبارة عـن دراسة لأنظمة العلامـات التـي تؤدي مهمـة الإبداع عـن طريق مؤشـرات غـير لسانيـة، بينمـا يوسـع آخرون من مجـال مدلول العلامـة والسـنن فيجعلونهما ينتهيان على شكل إبلاغي ذي وظيفة اجتماعية، كما هو الشـأن في الشعائر والحفلات وعبارات المجاملة والترحيب والضيافة، وهناك قسم ثالث مـن الدارسين من يعتـبر الفنـون والآداب نماذج إبلاغية تقوم علـى استعمال العلامات. فهما إذن جزء لا يتجزأ من نظرتها العامة.

السيميولوجيـا، إذن، هـي علـم العلامـات أو الإشـارات أو الـدوال اللغويـة أو الرمزيـة سواء أكانـت طبيعيـة أم اصطناعيـة، ويعنـي هذا أن العلامـات إما يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعهـا واصطناعها والاتفاق مـع الأخر على

دلالاتها ومقاصدها مثل: اللغة الإنسانية ولغة إشارات المرور، أو أن الطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عفوي وفطري لا دخل للإنسان في ذلك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجع والتعجب والألم والصراخ، وتتكون الكلمة الآتية الأصل من اليوناني "Séméion" يعني علامة، و"logos" الذي يعني خطاب، وكلمة خطاب "Discours" هنا لا تعني خطبة "Harangue" في معناها الأكثر تداولا ولكن تفكير"Rraisonnement"وحجاج "argumentation" في موضوع معين، والذي نجده مستعملا في كلمات من مثل"Sociologie" "علم الاجتماع، و"Théologie" علم الأديان، وبامتداد أكبر تعني كلمة " Logos" العلم، وبهذا يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو التالي: علم العلامات، وهذا تعريف "ف.دو.سوسير"، إذا كانت اللسانيات تدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وما هو غير لغوي، أي تتعدى المنطوق إلى ما هو بصري كعلامات المرور ولغة الصم والبكم والشفرة السرية ودراسة الأزياء و طرائق الطبخ. وإذا كان (سوسير) يرى أن اللسانيات هي جزء من علم الإشارات أو السيميولوجيا

"Sémiologie"، فـإن "رولان بـارت" فـي كتابـه "عناصـر السيميولوجيـا" يقلـب الكفة فيرى بـأن السيميولوجيـا هي الجـزء واللسانيات هي الـكل، ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية كالأزياء والطبخ والموضة والإشهار تعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها وتفكيكها وتركيبها. ومن أهم هذه العناصـر اللسانية عنـد "رولان بـارت" نذكر: الدال والمدلول، واللغة والكلام، والتقرير والإيحاء، والمحـور الاستبدالي الدلالي والمحـور التركيبي النحوي. لقد تأسس المشروع السيميولوجي على رؤيـة "سوسـير" وكان منحصـراً في اللغة ولا يتجاوزها إلى النطاق المعرفي للعلوم الإنسانية.

الـكلام أو الكتابـة أو الرسم أو القيـام بحركة، يعتـبر فعـلا تواصـلا، وإذا فهم المـرء الإرسالية وتمكـن من الإجابة عن الخبر علـى شكل إرسالية راجعـة "Feed-back" ويصبـح بـدوره مرسـلا، والتبادل اللانهائي لهذا الشكل من العلاقات يخلق ما نسميـه بالتواصل وتكون العين في هذا العمل هي الرابـط الأساس والمعين الكبـير في تفكيك العلامـة وفهمها عن طريق العقـل، وهنا لا نأخذ بعـين الاعتبـار الضوضاء الفيزيائـي أو الثقافي الذي مـن شأنـه أن يقود علـى اللبـس أو الفهم

الخاطئ كليا، ويبدو طبيعيا أن ظواهر الضوضاء الموجـودة في التواصـل مثـل ظواهـر الضوضاء الموجـودة في الاستقبال تكـون جد مهمة ويجب أخـذه بعـين الاعتبـار، إذن فالمكونـات الداخلية للإرساليـات هـي العلامات التي تحتـوي عليها، وهــي ذات طبيعة مختلفـة، ونعرف أن العلامات اللسانيـة مـن كلام وكتابة/ رسم، هـي المكونات الأساسيـة للتواصـل الإنسـاني الـذي تلتقي فيه عناصـر التواصـل السمعي البصـري، لأن اللغة تسمـع على شـكل كلام وتقرأ على شـكل كتابة وهنـا يكون للعين دور بـارز في توصيل الضوء للعقل ليفـك سننه، وبهذا تأتـي جميع الضوابط الأخرى للتواصل مـع أولوية للتواصل على شكل علامات (إيقونيا)، ويرمـز إلى التواصل انطلاقا من الصورة في تعارض مع ما هو مكتوب وهي مهمة في قضايا العلاقات الإنسانية المبنية على " الصورة/ الصوت».

ونستطيع أن نفهم لمـاذا السيميولوجيا لسانية بالدرجـة الأولى، وسمعيـة بصريـة وبالأخص "إيقونيا" . والطريقة المباشرة لتعريف الآخرين بشـيء مـن الأشياء هـي أن تعرض عليهم ذلك الشـيء نفسه بشـكل يجعلهم يدركونـه بواسطة الحواس الخمس، وإذا لم تكن هذه الطريقة ممكنة،

فتعرض عليهم صورة ذلك الشيء أي أن يعرض عليهم شيء مشابه للأول، إذن فهذا الشيء الآخر هو ما يسمى "إيقوناً" بالتذكير لا بالتأنيث، هذا الإيقـون ليس إشارة تفيض عن الشيء الأول بل هـو نتيجة صنع يـد الإنسان التـي صممته على صورة الشيء الأول، ومن دون شك فإن الايقون بالتذكر يذكر بالأيقونة بالتأنيث، إذ أن كلا منهما في نهايـة المطـاف ينحـدر من جذر لغـوي واحد هو الجـذر الإغريقـي "Eikon"ولكـن اللفظتين اتخذت إحداهما، في الوصـول إلينا، طريقاً غير الطريق التي سلكتها الأخرى، فالايقون حسب ما يستفاد من قواميس التأثيل "Etymologie" اللغوي كلمـة اعتمـدت في الاستعمـال في بداية القرن التاسع عشر حيث استعملت في الانجليزية سنة 1833م، وفي الفرنسيـة سنـة 1838م، وكانت النموذج الغربي للكلمة الروسية "Ikona" المأخوذة عن الإغريقية بالتأنيث لتدل على الصور المقدسة في الديانـة المسيحيـة، وخاصـة منهـا المسيحية الشرقيـة، والمصطلـح يعني صـورة "Image" وتم وضـع المصـدر الـذي يعوض المصطلحـات غير الموجودة، وبعدها أصبحت الصورة، شيئاً فشيئاً، تأخذ دور عمـاد الخيال من خلال الربط الذي ظل دائما بـين صورة/ خيـال "Image /Imaginaire".

لقد عملت الثورات التكنولوجية على تغيير تاريخ وسوسيولوجيا الإيقون التقليدية، حيث أعادت الصورة الفوتوغرافية، شيئاً فشيئاً، لفن الرسم بعض أشكال التعبير الخاصة بالمناظر الطبيعية، سواء بالتجريد أو بالصورة الوصفية أو بالطبيعة الميتة أو من خلال باقي المدارس المتعارف عليها في الفن التشكيلي، وجاءت السينما لتبلور بعض استعمالات المادة الفوتوغرافية، من إعادة تكوين الحركة وإعادة تجديد بعض عناصر العروض المتوازية مع فنون العرض، وبهذا تحرر الإيقون من نمطية التفكير فيه ليصبح مستقلا ويعكس الصورة التي يحملها الإنسان عن نفسه بواسطة التشخيص والحكي والرسم، والصورة بهذا لم تعد تتحدث عن نفسها بل دلالتها تفوق شكلها التعبيري، ففي التشكيل نقول عنه بأنه تجريدي يعتمد على مدلولات سيكولوجية في دلالته، الدال الإيقوني ينفلت دائماً، لتبقى الصورة، دوماً، في بحث عن نوعيتها وهويتها؛ فالسينما كانت تابعة للمسرح، والتلفزة تابعة للسينما، وتاريخ الإيقون يبين عدم قدرة الصورة على التمثل خارج المجالات التي شطرها القياس، وبمعنى أدق لا توجد أية وسيلة للكشف عن صورة ما، وبالرغم من ذلك تحاول السيميولوجيا فعل

ذلـك، بحيـث نجحـت فـي الاتجـاه الـذي تمكنت فيـه واقعيـاً ومنهجياً مـن وضع أنحـاء الإيقون وتحديد مدلولات بعض الصـور الاشهارية الفنية الاجتماعيـة والإيديولوجيـة والاقتصادية، وذلك بإظهـار نوع الاشتغال الـذي يقابل مختلف هاته الصـور مـن استعـارة ومجـاز وتماثـل وتشبيه، ولكنهـا فشلت في إعطاء تعريـف نظري محدد عـن الصـورة (نتحدث عـن الصورة التـي نراها والتـي نحللهـا وليس عـن الصـورة)، وهـذا ما يفسر لنا اتساع أغراض السيميوطيقا الإيقون الصـورة: سينمائيـة، فوتوغرافيـة، تشكيليـة، سينمائيـة، شخصيـة، ولكن ليسـت صورة، مثل اللغـة لا توجـد إلا بواسطة الألسـن، لأن الصورة هي تأمـل بالغ التعقيد على المعنى، ومن هنا كان هـذا هو المعنـى الوحيـد الذي عرفـه الجمهور غـير المتخصص لهـذه الكلمة. أمـا كلمة الإيقون بالمعنى السيميولوجي، فهو بالتأكيد مستعار من الكلمة الانجليزيـة "Icon". وإذا كانت هذه الكلمة نفسهـا لم تـرد في النصوص الفرنسيـة فإنها كانت حاضرة في الاستعمـالات الاشتقاقية من مثـل "Iconique" وعلم الإيقونـات "Iconilogie"، وغيرهـا من المشتقات ذات الصلة بالصورة، التي تارة تدل على الصورة مقدسة، وأخرى على عمل

فني يدرس حسب الموضوع أو الموضوعة "thème " أو الرموز أو الصفات الحقيقية التي تفسر فلسفتها كما لو كانت رؤية للعالم، وعلاقة هذه المواد بالسيميولوجيا لا تهم بقدر ما يهم تبني مصطلح الايقون ليدل على شيء يجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة، إذ يتعرف في الإيقون على الأنموذج "Modèle" الذي جعل الإيقون مقابلا له، وتعتبر البصمات بمثابة أيقون للعضو الذي طبعها، وانعكاس صورة ما على صفحة ماء ساكن أو على صفحة مرآة، وطبعا انعكاس الصورة الشمسية على الورق الحساس التي تصلح للتصوير الضوئي، كلها بمثابة أيقون لهذه الصور. إن الصورة الشمسية لا تعكس من الشيء إلا ما يدرك منه بالبصر، وتبدو علاقة المماثلة رابطة طبيعية بين الشيء وبين أيقونة، كما تبدو الرسالة الايقونية أكثر حقيقة في إبلاغ التجارب.

ولكن هل يكون البديل ينوب عن الشيء ولا يدل عليه؟ مثلا هل يمكن اعتبار استنساخ إنسان إيقونا لأصله؟، ذلك أن الايقون لا يكون بصرياً فقط، بل غير بصري، فغناء مطرب ما هو بمثابة أيقون له، ولذلك نتعرف على شخص دون أن نراه لمجرد سماع صوته، مثلما نتعرف عليه من مظهره، عن البديل ينوب عن الشيء ولا يدل

عليه، غير أن المماثلة لكي تكون حقيقة كعلامة من نوع خاص، ينبغي أن يكون بين المتماثلين اختلاف واضح للإدراك، ويكون الايقون بهذا أداة معرفة للشيء، معرفة ناقصة، مثلا إذا سألت عن صورة فاكهة الليمون، جرى اللعاب في الفم، لأنها تذكر بأصلها، عندما نشاهد صورة لشخص نعرفه، نقول إنه بنفسه، أو نقول ليس هو، وهذا يعني أن الايقون إذا شابه شيئا فلا بد، إذن، أن يكون لهذا الشيء نوع من الوجود، فالعين تستسلم لما يعرض أمامها، وتقدم للعقل نماذج لمحاولة الفهم، لأن المماثلات الجزئية الحاصلة بين ما تعرفه العين وبين ما يعرض أمامها، تجعلها تقبل بإمكان مشابهة ما تعرفه بما تجهله فينكشف لها، ويفهم العقل الرسالة من الإيقون، والفهم هو العقل في حالة إشراق. والإشراق هو ذلك الضوء القادم عبر نافذة العين.

نلاحظ أن الإنسان منذ أن كان وهو يجهد نفسه للوصول إلى غير المدرك انطلاقا من العين- أي مما هو ظاهر- وبهذا تبحث العين عن طريق التفكير بواسطة الوسائل التي تحول بها الخفي من خفائه إلى حالة ظهور وإشراق، والعين تلتقط ما تراه عبارة عن علامات ليشرحها العقل حسب ما ترسب فيه من ثقافات ومرجعيات. وإذا

كان الناطقون باللغة الإنجليزية يعتبرون السيميولوجيا إنتاجا أمريكيا مع (بيرس) في كتابه "كتابات حول العلامة". فإن الأوربيين يعتبرونها إنتاجا فرنسيا مع (سوسير) في كتابه "محاضرات في علم اللسانيات" سنة 1916م.
وإذا كانت السيميولوجيا الأمريكية مبنية على المنطق وفلسفة الأشكال الرمزية الأنطولوجية (الوجودية) والرياضيات، فإن السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي واللسانيات.
وإذا كان مصطلح السيميولوجيا يرتبط بالفرنسيين وبكل ما هو نظري وبفلسفة الرموز وعلم العلامات والأشكال في صيغتها التصورية العامة، فإن كلمة السيميوطيقا الأمريكية، قد حصرها العلماء في ما هو نصي وتطبيقي وتحليلي. ومن هنا يمكن الحديث عن سيميوطيقا المسرح وسيميوطيقا اللوحة وسيميوطيقا السينما. وعندما نريد الحديث عن العلامات، علمياً أو نظرياً أو تصورياً، نستخدم كلمة السيميولوجيا.
وتتعدد الاتجاهات السيميولوجية ومدارسها في الحقل الفكري الغربي، إذ يمكن الحديث عن سيميولوجيا (بيرس)، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الثقافة

ولكن على الرغم من هذه الاتجاهات العديدة يمكن إرجاعها إلى قطبين سيميولوجيين وهما: سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة..

إن السيميولوجيا علم الدوال اللغوية وغير اللغوية، أي تدرس العلامات والإشارات والرموز والأيقونات البصرية، كما تستند السيميولوجيا منهجيا إلى عمليتي التفكيك والتركيب، على غرار البنيوية النصية المغلقة، ونعني بهذا أن السيميوطيقي يدرس اللوحة في نظامها الداخلي البنيوي من خلال تفكيك عناصرها وتركيبها من جديد عبر دراسة شكل المضمون وإقصاء الفنان والمرجع والحيثيات السياقية والخارجية والتي لا ننفتح عليها إلا من خلال التناص لمعرفة التداخل النصي وعمليات التفاعل بين النصوص وطبيعة الاشتقاق النصي وتيئير الترسبات الخارجية والمستنسخات الإحالية داخل النص المرصود سيميائيا. فالسيميوطيقا إذن هي لعبة التفكيك والتركيب تبحث عن سنن الاختلاف ودلالاته، فعبر التعارض والاختلاف والتناقض والتضاد بين الدوال اللغوية النصية يكتشف المعنى وتستخرج الدلالة. ومن ثم فالهدف من دراسة النصوص سيميوطيقيا وتطبيقيا هو البحث عن المعنى والدلالة واستخلاص البنية المولدة

للنصوص منطقيا ودلاليا، ويمكن لنا الحديث هنا عن ثلاثة مستويات للمنهجية السيميوطيقية:

التحليل المحايث: ونقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء كل ما هو إحالي خارجي كظروف النص والمؤلف وإفرازات الواقع الجدلية. وعليه، فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

التحليل البنيوي: يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف. ومن ثم فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني على مجموعة من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشاكلات المتآلفة والمختلفة. كما يستوجب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية الداخلية للنص ومقاربة شكل المضمون وبناه الهيكلية والمعمارية.

تحليل الخطاب: إذا كانت اللسانيات البنيوية بكل مدارسها واتجاهاتها تهتم بدراسة الجملة انطلاقا من مجموعة من المستويات المنهجية حيث تبدأ بأصغر وحدة وهي الصوت لتنتقل إلى أكبر

وحدة لغوية وهي الجملة والعكس صحيح أيضا، فإن السيميوطيقا تتجاوز الجملة إلى تحليل الخطاب، وتسعفنا هذه المستويات المنهجية كثيرا في تحليل النصوص ومقاربتها.

ففي مجال السرد يمكن الحديث عن بنيتين: البنية السطحية والبنية العميقة على غرار لسانيات (نعوم تشومسكي)[21*] فعلى المستوى السطحي يدرس المركب السردي الذي يحدد تعاقب وتسلسل الحالات والتحولات السردية، بينما يحدد المركب الخطابي في النص تسلسل أشكال المعنى وتأثيراتها، وإذا انتقلنا إلى البنية العميقة فيمكن لنا الحديث عن مستويين منهجيين:

المستوى السيميولوجي الذي ينصب على تصنيف قيم المعنى حسب ما يقوم بينهما من العلاقات والتركيز على التشاكلات السيميولوجية؛

والمستوى الدلالي وهو نظام إجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى ويبرز القيم الأساسية والتشاكل الدلالي، ويعد المربع السيميائي[22*] Le Carré Sémiotique، المولد المنطقي والدلالي الحقيقي لكل التمظهرات السردية السطحية عبر عمليات ذهنية ومنطقية ودلالية يتحكم فيها التضاد والتناقض والتضمن أو

الاستلزام.

أما فيما يتعلق بالتشكيل فنعمل على قراءة المنجز التشكيلي من خلال التركيز على العلامات التشكيلية والعلامات غير اللغوية. وعبر تفكيك العلامات البصرية واللونية والخطية والشكلية، وتهدف سميولوجيا التواصل عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي. وبتعبير آخر تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه، ومن هنا فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال والمدلول والوظيفة القصدية، كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي -اللغة- وتواصل إبلاغي غير لساني«علامات المرور»، مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا، وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير على المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، ولكن هذا التأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا. ويستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات والمعينات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث:

الأمارات العفوية وهـــي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغـا عفويا وطبيعيا مثال: لون السمـاء الذي يشـير بالنسبة لصيـاد السمك إلى حالة البحر يوم غد.

الأمارات العفويـة المغلوطة التي تريد أن تخفي الـدلالات التواصلية للغة كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية ينتحل من خلالها شخصية أجنبية.

الأمارات القصدية التي تهدف إلى تبليغ إرسالية مثـل : علامـات المـرور، وتسمى هـذه الأمارات القصديـة أيضـا بالعلامـات، وكل خطـاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصدية الوظيفيـة، يمكننـا إدراجـه ضمـن سيميولوجيا التواصل.

وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره: عندما يستعمل الأستـاذ داخـل قسمـه مجموعـة مـن الإشارات اللفظيـة وغـير اللفظيـة الموجهـة إلى التلميـذ ليؤنبـه أو يعاتبـه علـى سلوكـه الطائش، فإن الغرض منها هـو التواصـل والتبليـغ، ويعتبر "رولان بـارت" خير من يمثل هـذا الاتجاه، لأن البحـث السيميولوجـي لديه هو دراسـة الأنظمة والأنسقـة الدالـة، فجميـع الوقائـع والأشكـال الرمزيـة والأنظمة اللغوية تـدل، فهناك من يدل باللغـة وهناك من يدل بـدون اللغة المعهودة، بيد

أن لها لغة خاصة، ومادامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، وقد انتقد (بارت) في كتابه "عناصر السيميولوجيا" الأطروحة السوسيرية (سوسير) التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مبيناً بأن اللسانيات ليست فرعاً، ولو كان مميزاً، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرع اللسانيات وبالتالي، تجاوز رولان بارت تصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات والمقصدية، وأكد وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، ولكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق والأشياء غير اللفظية دالة. حيث إن كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات متباينة، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهي، إذاً، تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. وهذا ما جعل (بارت) يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور

أو أشيــاء خــارج اللغة، فلا وجــود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعــالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة. أمــا عناصــر سيميــاء الدلالة لدى (بــارت) فقد حددها في كتابه "عناصر السيميولوجيا"، وهي مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية وهــي: اللغة والــكلام، والدال والمدلــول، والمركب والنظــام، والتقريــر والإيحــاء والدلالــة الذاتيــة والدلالة الإيحائية، وهكــذا حاول (بارت) التسلح باللسانيــات لمقاربــة الظواهــر السيميولوجيــة كأنظمة الموضة والأساطير والإشهار، ويعني هذا (بارت) عندما يدرس الموضة، مثلاً، يطبق عليها المقاربــة اللسانيــة، تفكيــكاً وتركيبــاً، من خلال استقــراء معاني الموضــة ودلالات الأزياء وتعيين وحداتها الدالة ومقصدياتها الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية، والشيء نفسه في قراءته للطبخ والصور الفوتوغرافية والإشهار واللوحات البصرية. ويمكن إدراج المدارس السيميائية النصية التطبيقيــة التي تقــارب الإبداع الأدبــي والفني ضمن سيميولوجيــا الدلالة، بينمــا سيميوطيقا الثقافــة التي تبحث عن القصدية والوظيفة داخل الظواهر الثقافية والإثنية البشرية يمكن إدراجها ضمن سيميولوجيا التواصل.

للسيميولوجيــا تفاعــلات كثــيرة مــع معارف

وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية، حيث ارتبطت السيميولوجيا في نشأتها مع اللسانيات والفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا والمنطق والفينومولوجيا أو فلسفة الظواهر، علاوة على ارتباطها بدراسة الأنتروبولوجيا كتحليل الأساطير والأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط السيميولوجيا، منهجياً، بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما. وترتبط كذلك بالهرمونيطيقا وبدراسة الكتب الدينية المقدسة، وارتبطت كذلك بالشعرية والنحو والبلاغة وباقي المعارف الأخرى. وإذا كانت السيميولوجيا أعم من اللسانيات أي إن اللسانيات جزء من السيميولوجيا كما عند (سوسير) فإن (بارت) يعتبر السيميولوجيا أخص من اللسانيات، أي إن السيميولوجيا فرع من اللسانيات وأن كثيرا من العلامات البصرية والأنساق غير اللفظية تستعين بالأنظمة اللغوية، لقد صار التحليل السيميوطيقي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية، وأصبح هذا التحليل مفتاحا حداثيا لابد

من الالتجاء إليها قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل والقراءة، ولذلك حاولت جهد الإمكان أن أتوسع في هذا الباب وفتح المشارب المرتبطة بالعين وبما تراه وينطبع عليها، لتعيد طرح السؤال من جديد وتفكر بطريقة تنسجم وفق ما ترسب في المخزون الثقافي والفكري.

هوامش :

*1 كتاب (المتحف المتخيل) أندريه مالرو، منشورات كاليمار باريس 1962.

*2 كتاب (العين والروح) مرلو بونتو. منشورات كا ليمار طبعة باريس 1964.

*3 الأنطلوجية في علم المعلومات كلمة أعجمية مأخوذة من أنطولوجيا اليونانية بمعنى علم الوجود. وكلمة الوجود ترجمة اعتمدها الفارابي وابن سينا أما الكندي فوضع لترجمة الكلمة اليونانية كلمة الأيس أي الوجود مقابل الليس العدم كقولهم الأين والمتى والكيف. وأما كلمة الوجودية في الفلسفة فهي ترجمة لكلمة existantialism اللاتينية الأصل.

*4 بول كلي 1879- م، 1940م- رسام ألماني ولد في سويسرا، تتراوح أعماله بين السريالية والتعبيرية والتجريدية.

*5 روبير ديلوني، 1885م، 1941م- فنان فرنسي اشتهر هو وزوجته سونيا ديلوناي بفن رسم التكعيبية.

*6 رينيه ديكارت1596-م، 1650م- فيلسوف فرنسي، وقد شك في المعرفة الحسية سواء منها الظاهرة أو الباطنة، وفي المعرفة المتأتية من علم اليقظة، بل وشك في وجوده ووجود العالم الحسي، حيث قال: (كلما شككت ازددت يقينا بوجودي).

*7 أرسطو - 384 قبل الميلاد، 322 ق.م- أريسطوطاليس، أو أريسطاليس، فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإكسندر الأكبر، كان اعتقاده أن عملية الاستدلال المنطقي تقوم على أساس شكل من إشكال البرهان سماه القياس، (كإنسان فان، وسقراط إنسان، إذن سقراط فان).

*8 محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور (630هـ/ 711هـ) أديب ومؤرح وعالم في الفقه الإسلامي واللغة العربية، من مؤلفاته : لسان العرب، مختار الأغاني..

*9 محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري:(مواقف النفري) دار الكتب العلمية.

*10 الفتوحات المكية، محي الدين بن عربي، الباب الثالث: في تنزيه الحق

عما في طي الكمال.

*[11] يحـي بن محمود الواسطي– القرن الثالث عشر الميلادي– رسام وخطاط عربي اختط نسخة من مقامات الحريري وزينها بمنمنات من رسومه تعبر عن الخمسين مقامة – الكتاب محفوظ في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم 5847 عربي – وكان عمله هذا أول عمل فني في التصوير العربي، ويعتبر مؤسس مدرسة بغداد للمنمنمات، وكان مثقفا واسع الاطلاع وترجم الصور الذهنية إلى واقع ، عاصر جيلا مـن مفكري بلاد الرافدين أمثال المؤرح ابن الأثير والعالم ابـن الرزار الجزري ، والجغرافي ياقوت الحمـوي، أقام معارض في مكتبات المدرسـة المستنصرية ببغداد واقتنيت لـة أعمال فنية (مخطوطات) في الأندلس والمغـرب العربي خصوصـا مـن قبـل ملوك الموحديـن في المغـرب، وكان الواسطـي يستعمل الحبر الأسـود ويخلطـه ببقايـا حـرق ألياف الكافور ويمزجها بزيت الخردل وبعض الألوان الأخرى التي كان يقوم بتحضيرها بنفسه. ويعتبر الواسطي من أوائل فناني مدرسة بغداد للتصوير.

*[12] أبـو حامد محمد الغـزالي الطوسي، أحد أعلام القـرن الخامس الهجري (450هـ – 505هـ) – اشتهـر بحجـة الإسـلام، كان فقيهـا وأصوليـا وفيلسوفا، صوفي الطريقة.

*[13] في الفرنسية الكلمة تعنـي فكرة، نتيجة، استخدام وتنفيذ والانتهاء من المنتـج، بينما في اللغة الإنجليزية مصطلح يشـير إلى السلوك، لعقد لمنتج أو وجـه شخص في حالة معينة. في الفن يشير الأداء إلى وضع المعاصر للتعبير عـن إنتاج الإيمـاءات، الأفعال، خلال الحـدث الذي التسلسـل الزمني هو العمـل، والتي غالبا ما يحتوي على عنصر الارتجال. وكثيرا ما يرتبط الأداء مع فكـرة النموذج الأصلي التعبير الذي يتغـير كل عرض تقديمي في سياق الخلق.

*[14] عرفـت عنـد أهـل المغرب منـذ القـدم بأنها رمـز لدرء العـين والحسد والسحـر، وهي أشهر الأيقونات والتعويذات التي تداولها المغاربة من كلا الديانتـين، الإسلامية واليهودية. وترتبـط الخميسة بالرقم خمسة، وتتمتع بمدلـولات خاصة، فعند اليهود يرتبـط الرقم بكتب التـوراة الخمسة، وفي الإسـلام يرتبط الرقم بأركان الدين الخمسة، وبيد للا فاطمة الزهراء بنت رسـول الله صلى الله عليه وسلـم، لكن رجال الديـن في الإسلامٍ دائماً ما يذكـرون بأن الاعتقـاد بفعالية هذا الرمـز أو غيره يبقى متنافيـاً مع الإيمان

الصادق، بسبب الخرافات والشعوذة.

[15*] كلــود مونيــه (1840م، 1926م) – رســام فرنســي، رائــد المدرسة الانطباعية في الرسم، صاحب لوحة – انطباع شمس مشرقة–..

[16*] السيميولوجيــا هــو علــم العلامات أو الإشــارات أو الــدول اللغوية أو الرمزيــة ســواء أكانت طبيعيــة أم اصطناعية، ويعني هــذا أن العلامات إما يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفاق مع أخيه الإنسان على دلالاتها ومقاصدها مثل: اللغة الإنسانية ولغة إشارات المرور، أو أن الطبيعــة هي التي أفرزتها بشكل عفــوي وفطري لا دخل للإنسان في ذلــك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدالة على التوجــع والتعجب والألم والصراح مثــل: آه، آي ...وإذا كانت اللسانيات تدرســ كل ما هو لغوي ولفظي، فــإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وما هو غــير لغوي، أي تتعدى المنطوق إلى ما هو بصــري كعلامات المرور ولغة الصــم والبكم والشفرة السرية ودراســة الأزياء وطرائق الطبخ. وإذا كان فردينانــد دو ســوســير F.De.Saussure يــرى أن اللسانيات هي جزء من علــم الإشــارات أو السيميولوجيا Sémiologie، فــإن رولان بارت R.Barthes في كتابــه" عناصر السيميولوجيا" يقلــب الكفة فيرى بان السيميولوجيا هي الجزء واللسانيات هي الكل. ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستهــا لمجموعة من الأنظمــة غير اللغوية كالأزيــاء والطبخ والموضة والإشهــار تعتمد على عناصر اللسانيــات في دراستها وتفكيكها وتركيبها. ومــن أهم هذه العناصر اللسانية عند رولان بــارت نذكر: الدال والمدلول، واللغة والكلام، والتقرير والإيحــاء، والمحور الاستبدالي الدلالي والمحور التركيبي النحوي.

[17*] محمــد السرغينــي، شاعر ناقد، ولــد بفاس 1930 (ما يــزال على قيد الحياة)، درســ بجامعة القرويــين بفاس، ثم التحق بكليــة الآداب ببغداد سنــة 1959 وعاد إلى المغرب وانتسب إلى كليــة الآداب بالرباط ، حصل على شهــادة الأدب المقــارن من جامعــة السوريون بفرنســا سنة 1963، وفي سنــة 1985 حصل على شهــادة دكتوراه الدولة، عمــل أستاذا بكلية الآداب والعلــوم الإنسانيــة بفاس، وعمل نائبا لعميــد كلية الآداب بفاس مــن 1986 إلى 1991، يعد أحد الــرواد القصيدة العربيــة المعاصرة، من

مؤلفاتــه: «محاضرات في السيميولوجيا»،» ويكون إحراق أسمائه الآتية» 1987، « بحار جبل قاف» 1991، من فعل هذا بجماجمكم»، « من أعلى قمــم الاحتيال»، « وصايا مامــوت لم ينقرض»،» احتياطي العاج»، «تحت الأنقاض فوق الأنقاض»...

[*18] فيرنانــدو دي سوســير، ولد في جنيــف،(1857م، 1913م) –يعتبر المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات، من أشهر علماء اللغة.

[*19] بيرســ تشارلز سانــدرز- (1839 م، 1914م)- فيلسوف أمريكي، من مؤسسي المذهب الذرائعي، وقد ربط الفكر بالممارسة.

[*20] رولان بــارت –(1915م، 1980م)- فيلســوف وناقد أدبي فرنسي، عرف بالتيار ما بعد الحداثي.

[*21] نعــوم تشومسكي، (ولد عام 1928م)، أستــاذ اللسانيات وفيلسوف أميركــي، عالم إدراكي وعــالم بالمنطق، يوصــف بأنه أب لعلــم اللسانيات الحديثــة، ومن سوء الفهم المنتشــر الادعاء بأنه اثبت بــأن اللغة هي فطرية بشكل كامــل، وبأنه هو من اكتشف النحو الكلــي، والحقيقة أنه لاحظ بأن الطفــل والقط كلاهما قادر علــى التفكير الاستقرائــي، إذا تعرضوا لنفس المعطيــات اللغوية، فالطفل سيكتسب القدرة علــى فهم وإنتاج اللغة في حين أن القط لن يكتسب أيا منها.

[*22] حنــون مبــارك: دروســ في السيميائيــات، دار توبقــال للنشر،الــدار البيضاء، ط1، 1987.

فن جمالية التفكير

على الفنـــان أن يــدرب روحه أيضــا وليس عـيناه فقط.

فاسيلي كاندنسكي.

امتلكت فكرة الجمال عبر جميع العصور شتى المعاني، فقد كان الجمال يعني، عند الإغريق، كل ما يثير الإعجاب والتقدير سواء في ميدان الحواس أو الخصائص الروحية، وفي العصر الوسيط الأوربي كان الجمال يعني تسامي الوجود، على أساس أن كل وجود هو جميل وطيّب وحقيقي. ووفق السكولاستيكية[*1] المسيحية ارتبط الجمال عبر القرون، بشكل أوثق فأوثق، بمنطقتي الفكر والشعور ومن ثم بمنطقة الفن.

وكان جمال العصر القديم جمال الاعتدال والسكون والذي كان يوّحد ويوفق بين عناصره، وإلى جانب هذا الجمال كان هناك جمال آخر، قلق، معدوم الانسجام، مليء بالتوتر والنزاع، ولا يشفي بل يثير، ويقطع صلات الإنسان بالعالم، وفيه تلك العناصر المتناحرة فيما بينها. لم يكن هدف "هنري برغسون"[*2] خلق نظرية جمالية «استطيقية»[*3]، فملاحظاته المتعلقة بالفن أراد لها أن تصوّر مقولاته عن الحياة والوجود والإنسان، رغم ذلك فهناك مواقف «استيطيقية» عدة في أعمال هذا الفيلسوف الذي ألقى بتأثير حاسم على مصائر فن القرن العشرين من أدب

وتشكيل وغيرهما، وهذه المواقف يمكن معاملتها ككشافات ضوء لإيضاح الكثير من الظواهر في الفن والتي من الصعب صوغها في قوانين ونظريات. وفي الحقيقة كان موضع اهتمام «برغسون» إشكالية الانفعال الجمالي؛ أي رد الفعل إزاء ظاهرة الجمال، وتحليل عناصر هذا الانفعال، مما يسمح بالفهم الأفضل لضرورة إسهام العقل في خلق العمل الفني وتلقيه، كذلك فهم التدهور الذي لحق بمعيار الجمال في «الإستطيقا» المعاصرة.

يؤكد "برغسون" أن الكوميديا ليست بقبح بقدر ما هي تشنج للجسد، فهو يجد أن القبح لا يرتبط بنقض الحياة كما لا يعني انعدام الحسن أو التناسق. وهذه المقولة تقودنا إلى أن الجمال يدركه العقل وليس الحدس. فإذا كان العقل يكتشف الجمال ويحكم عليه، فهذا الأمر، وفق "برغسون"، لا يخص الأشياء بل العلاقات فيما بينها، إذ أن العقل قادر على الفحص والانتقاء. وهكذا يمكننا القول إن الجمال ليس بنوعية مطلقة للشيء بل مجموعة تلك الخواص التي تخدم الشيء وبينها الحجم والشكل واللون كذلك مجموع علاقاتها بالشيء نفسه أيضا.

في جوهر فلسفة "برغسون" يمكن أن يكون

الجمال المدرَك من قبل العقل خاصية لشكل العمل الفني فقط. فالشكل يمكن إدراجه في إحدى مُصنّفات المفاهيم، بمعنى تحديده في مصطلحات دقيقة عليها أن تشير إلى نوع الأفعال أو المواقف التي يقترحه الشيء علينا*4. ولدى «برغسون» يكون الأمر متعلقا بأسلوب تصنيف الأشياء والذي تنمحي فيه الفروق غير النافعة للإنسان في حين تزداد أحوال الفروق شبه النافعة تفاقماً. وفي الواقع تسمح فلسفة «برغسون» بمنح المفاهيم بعض الخصائص النسبية، إلا أنها لا تخص جوهر الأشياء بل العلاقة بين الذات والشيء.

وإذا افترضنا أن مصدر إدراك الجمال هو التقدير العقلي المعتمد على تلك المفاهيم والقوانين التي خلقها العقل الباحث في كل مكان عن معرفة تسهّل الوجود العملي للإنسان. فعلينا أن نتفق على أن الإنسان، وهو يطلق الأحكام بأن شيئا ما جميلا، ومع إدراك العلاقة بينه والشيء، يقيّم علائق الخصائص المدرَكة في الشيء، وبعبارة أخرى يكون الجمال نسبيا هنا بصورة مضاعفة. لقد ربط «الإغريق» الجمال بالخير، والقبح بالشر. أما «برغسون» فيقول إن الخير والشر يُفهمان بصورة نفعية طالما أن العقل يحكم عليهما، بمعنى هل يمكن أن تكون حقيقة أن

للخير مفعول الجمال طالما أن الأحكام العقلية عنه قابلة للتبدل، إذن لا غرابة في أن الشيء ذاته لا يمكن تسميته دائما بالجميل. و في دراسته الشهيرة «حول المعطيات المباشرة للوعي» [5*] يذكر «برغسون» أننا نعثر على الجمال في الشيء بفضل خاصياته «أي الشيء»، التي تجعل قدرتنا الإدراكية لا تحتمل قدرا أكبر من دافع العاطفية والتي لا تنتظر إلا إزاحة معوقاتها كي تكون مثارة في الاتجاه الودّي، وللإيضاح يمكن القول إننا نتحسس الجمال حين تُزوِّد الحواس العقل بالمعرفة التي لا تسمح بتوجيهه العقل مما يسبب تعطيل نشاط هذه الملَكة التعرفية، كما تجعل ممكنا دخول حقل نشاط تعرفي آخر لدى الإنسان وهو حقل الحدس.

في معرض التناول التأريخي لمفهوم الجمال نلاحظ أن هناك أسلوبين أساسيين للإدراك:

الجمال كقيمة "استيطيقية" عليا؛

والجمال كمعيار من المعايير التفصيلية للإستيطيقا.

وفي الواقع أنزل "برغسون" مكانة الجمال الذي كان غالبا ما يُربَط بالفن حتى أنه في أحوال كثيرة اعتبر غاية الفن، وذكر أن نتيجة أخرى مشابهة، وهي تعطيل دور العقل، بحيث نصل

إليها حين نستغل العوامل التي تساعد على دخول حالــة التنويم، مثل إيقــاع الأصوات فـي الموسيقى وإيقاع الكلمات في الشعر والتماثل بين الأشكال في العمــارة واللاحركــة في التشكيــل والتــي تفرضهــا تقنيــات العمل وأساليبــه، فاللاحركة، أو الثبــات، تمنـح الحركــة المخططَة شيئــا نهائيا، وبرأي "برغسون" ليس الشعور بالجمال شعورا خاصــا، فــكل شعــور مجــرَّب يمكــن أن يكتسي طابعــا استيطيقيا فـي حالة كونه مقدَّما ومُثاراً[*6]، فهذا الفيلسوف يــرى أن الشعور المُثار يعود إلى منطقة الحدســ، إذ هـو يسيطر علــى انتباهنا مما يصعّب علينا الاهتمام بأيّ شيء عداه.

يعود الجمــال، وفق "برغســون"، إلى ما أسماه معيار الحواس المقدَّمة، أو ما يمكن تسميته بالحواس المستسلمــة التــي تسمح بقيام التجربــة الحدسية خالصــةً، بمــا نستطيــع أن نسميه بالمــكان الخالي الذي يمكــن أن يجتازه مضمون العمــل الفني، إذ أن كل شعــور مقــدّم ينبغي أن يحــوي نوعا من تصويــر الماضي والمضــارع والمستقبل في الوقت نفسه، فنحــن محكوم علينــا بالحاضر عندما لا ننقــاد إلى الذكريــات والرغبــات أو المطامح، أو حين نستقــل عن الأهداف، وحينها نكون قادرين علــى التحسس باستمراريــة الوجود، وهذه الحالة

بالضبط يسميها "برغسون" بالإستيطيقا فالإحساس المجرَّب يكتسب طابعا استيطيقيا حين لا يزيل تلك الحالة ولا يعيق انفتاحها. وهذا يمكن تسميته بالإثارة العاطفية أو التجربة الشعورية الاستيطيقية، فالمهم هنا هو السياق الذي ينشأ فيه الجمال، وقد لا يكون الجمال وفق ما يرافقه، مستغَّلا كعامل يسهّل عمل الحدس، بل من أجل الدعوة إلى فكرة أو غرض نفعي، والحالة التي يقودنا الجمال إليها تجعلنا نتجاوب بسهولة مع كل ما يثير انتباهنا، ويشغلنا بصورة تامة، فالنتاج البشري الذي يمكن أن نصفه بالجميل لا يعني أنه قد اكتسب تلقائيا صفة "العمل الفني". والجمال في الفن هو إحدى وسائل تحقيق الوضع الذي يسهّل علينا تلقي ما يطرحه الفنان من خلال عمله، أو الوضع الذي نستطيع فيه أن نمارس الحدس، وكما يرى "برغسون» فالحدس لا يشخص إلا "استمرارية" الحياة، إذ لا يطال الحدس المادة الميتة ولا المفهوم الفكري، لأن الجمال يولد في الروح نتيجة تحرر الفكرة، وأن ملاحظة الجمال أمر ممكن بفضل التأمل اللاذهني، إلا أن «برغسون» بدأ فيما يخص مراحل تلقي العمل الفني، من النهاية، وعند القيام باستعراض سريع لمقولات «برغسون» نستنتج أن الجمال

مرتبط بالفكر، والفنان حين يعرف كيف يعثر على أحوال التشابه وتقدير الأهلية يكون في وضع يسمح له بتجربة هذا الشعور وإثارته فنا، وإذا خص الأمر نشوء الجمال في الأشياء التي يصنعها الإنسان يجد «برغسون» أن الإنسان يخلق الجمال عن وعي، ولغرض محدد في حين أن الطبيعة هي «فنان» على طريقتها الخاصة، وهذا يعني أنها تصنع أشياء نتلقاها كأشياء جميلة، غير أن الفنان لا يعيد خلق الطبيعة، وهكذا تنشأ الصعوبة في تحديد الجمال، ويقول «برغسون»: (إن جمال الطبيعة سابق لجمال الفن، و إن عوامل الفن لا تصبح وسيطا إلا حين تساعد الفنان على التعبير عن الجمال بينما جوهر الجمال يبقى سرّا من الأسرار). لقد كتب «برغسون» أعماله بتلك اللغة المتميزة التي لم تكن مألوفة في الكثير من صياغاتها وأساليبها التعبيرية، الأمر الذي دفع إلى نشوء شتى التفسيرات لأفكاره لدى مؤيديها ومعارضيها على السواء، مثلا «أرنست كاسيرر»[7*]، الذي كان يصغر «برغسون» بخمس عشرة عاماً يتهمه بدراسته المسماة (مقالة عن الإنسان) بأن فلسفته تبدو ظاهريا فحسب، فالحدس الفني الـ(برغسوني) هو مجرد حالة

احتــواء وليس هــو تلقائية مــا، وفي الواقع تبدو مقولة «كاسيرر»[8*]، حول طابع الحدس الفني لدى «برغســون» غــير مقنعة كثيرا، فخالــق فلسفة الدافــع الحيوي يؤكد علــى دور جهد الإنسان في التوصــل إلى حالــة التحســس المشــترك بالواقع الخــلاق، أي الفاعل بصــورة تلقائية، الذي يقودنا الفــن إلى مصادره، وحين يكتــب «برغسون» أن: «هــدف الفن هو تنويم قــوى معينة فاعلة، لذاتنا، إلا أنها بالأحرى مقاومــة»، يكون قصده النشاط العملي للفكــر والذي هو محــدود بالطبع، لذلك لا يمكــن أن نحقــق بمساعدته التجربــة الشعورية الحرة والخلاقــة، فحالة الخضوع التام التي يدفعنا بها العمل الفني -وقــد يسبّبها التحسس بالجمال مثلا- إنما هي حالة تلقف اعتيادي لجميع الحوافز الخارجية، وهي تمكننا من الانتقال إلى حالة نشاط وفعاليــة من نوع آخر غير تلــك الحالة التي نقوم نتيجة لها بطرح الآراء و الأشياء. وخلاصة القول يــرى «برغسون» أنــه لغرض التحســس بالجمال ينبغي الاقــتراب من الفنــان، اجتماعيا وفكريا ونفسيــا، كمــا من الضــروري أن ينشــط عقلنا الذي حــين لا يكــترث لمسألــة إدراك الظاهرة لا يكــون خاضعا للتنويم أبدا، قد يمنحنا الفن الحرية الاستيطيقيــة التي هي ليست بانعــدام للمشاعر

أو النفــور اللامبالي بالمحفزات، بل شيء مناقض تماما، فالفن يعني أن حياتنا الشعورية تصل كامل قوتهــا، وفــي هــذه القــوة المتصاعدة يغـيّر الفن شكله، فأحــوال الانفعال نفسها تتحرر من ثقلها المــادي. وما يستوقفنا هنــا: كيف نفسر حصول هذا الشــيء؟ ولماذا؟، وهل بقــدرة الفن أن يمنحنا تلك الحرية الاستيطيقية؟.

معلــوم أن مفهــوم الجمــال ربــط عــبر تأريخ الاستيطيقــا، بفكرة الكمــال، ومصطلح الكمال كثير المعاني، وهو يستخدم في شتى الحقول الفنية والأدبية، وفي الثقافة الغربية تستخدم مصطلحات عــن الكمال مشتقة كلهــا من الفعــل اللاتــينــي perficio -أن تنجــز، أن تقوم بالعمل إلى النهاية-.

ولــدى الإغريــق نجــد أن الكمــال هــو شــرط الجمــال،. وكان (أرسطــو)[*9] قد ذكر بــأن الكامل ما لا ينقصــه شيء، وهذه المقولــة أخذها الكثير من علمــاء الجمال ومنّظري الفــن، إلا أن الجميع لم يستخدمهــا بهــذا المعنــى، كذلــك لم يستخدم (برغســون) مفهــوم (الكمال)، وقــد يعود ذلك إلى أن القــرن الثامــن عشــر، حيــث كان آخــر قرن اعتبر هذا المفهوم أحــد المفاهيم الرئيسية للاستيطيقا، فبعدها كانــوا يتكلمون، بالأحرى، عــن وظائفية الشــيء وكونه جميلا حــين يتلاءم

شكله مع وظيفته والغرض الذي خُلق من أجله.

فالفنانون كفوا عن تحقيق حالة، لا زيادة ولا نقصان، في عملهم، ولأن الخلق والأصالة أصبحتا الأهم، والكمال حُكم عليه بالغائية.

ووفق (برغسون) يمكن للكمال أن يكون موضع التلقي أو الخلق، شأن الجمال، ولكن بمساعدة العقل، فحين يحلل العقل الشيء بالمنظار العملي الذي يميّزه يكون قد قيّم الجوانب الوظائفية فيه، وإذا كان هذا الشيء كاملا تنتهي مهمة العقل بعد تحليله له، وهكذا فاللاكمال هو بمثابة ثغرة تساعد الفكر على الانتقال إلى مرحلة عمل جديدة تعتمد على القيام بالتصحيحات أو البحث عن غايات وأحوال استخدامات جديدة، وفي فلسفة (برغسون) نجد في العمل الفني دورا للكمال شبيها بدور الجمال، وفي عالم اليوم حين نتكلم عن زوال الجمال إنما نقصد بالطبع زوال فكرة معيّنة عنه، تشكلت عبر التاريخ وورثتها - روما و أثينا- وأحيتها النهضة الإيطالية، و(برغسون) يقترح فهما جديدا لهذا المعيار، أي الجمال، فلديه كف الجمال عن أن يؤدي دور حامل القيم الاستيطيقية (الإيجابية) وعن أن يكون معيارا للتقييم، فهذا الجمال أصبح خاصية للشيء تمكّن شأن غيرها من أن يصبح عملا فنيا.

لقد عمل الفلاسفة القدامى على تقسيم الفلسفة إلى ثلاثة أنواع من العلوم، هي الفيزياء والاتيقيا[10*] والمنطق، غير أن الفلاسفة المحدثين أدرجوا ضمن مجال الفلسفة ملكة تفكّر إضافية تحمل اسم «الاستيطيقا»، وبهذا أصبحت الفلسفة لديهم فلسفة نظرية تتعلّق بالطبيعة وتحمل اسم «الميتافيزيقا»، وفلسفة عملية تتعلّق بالفعل البشري، وتسمى فلسفة الأخلاق، وإستيطيقا، وتخصّ مجال الإحساس بعامة.

لكن ما الذي دفع بالمحدثين إلى جعل الفلسفة تتّسع إلى أكثر من ميتافيزيقا للطبيعة وميتافيزيقا للأخلاق، أي إلى اكتشاف الاستيطيقا التي لم يشأ القدامى أن يرتفعوا بها إلى مرتبة العلوم الجديرة باهتمام الفلاسفة؟، لمَ احتاج الفيلسوف الحديث إلى اكتشاف مهارة تفَلسف إضافية؟ هل لِنقصٍ في أدوات الفلسفة التقليدية، أم لِحدثٍ طارئ غيّر طريقة تمثل الإنسان لمكانته في العالم ممّا دفع بالفيلسوف الحديث إلى إعادة ترتيب البيت الفلسفي بعامة؟.

إنّ غرضنا من هذا القول هو بيان شروط ولادة الاستيطيقا، بوصفها حدثا فلسفيا تزامن في الفلسفة الحديثة مع ظهور إشكالية الذاتية أنموذجا عبّر به فلاسفة العصور الحديثة عن

طريقة المحدثين في تمثلهم لمكانة الإنسان في العالم ولعلاقته بالطبيعة، إنّ ظهور الاستيطيقا ليس إذن بالأمر الهجين ولا هي بخاطرة مرّت بذهن مدخل مصطلح علم الجمال «الكسندر جوتليب بومجارتن»[*11]، على موضوعات الفكر الإنساني، بل ظهرت عن حاجة فلسفية إلى التفكّر في مجال أقصته الفلسفة التقليدية من اعتبارها، هو مجال المحسوس الذي لا يتمتّع بشرف المعقول، إننا هنا لا نسعى إلى استعراض تاريخ اشتغال الفلسفة على الفن، وإنما نعمل على بيان شروط ولادة فلسفة جمالية الفنّ نفسها، من جهة ما هي استيطيقا، أي من حيث هي قد أصبحت مقاما جديدا للتفكير في الفنّ ميّز موقف المحدثين عن موقف اليونان تمايزا حادّا، لذلك هو مدخل إلى فلسفة الفنّ في معنى دقيق هو مساءلة الفنّ من جهة محدّدة هي مسألة دخول الفنّ في أفق الاستيطيقا، نحن نفهمها بوصفها إشارة إلى مولد الاستيطيقا، أي إلى مولد الخطاب الفلسفي في الفنّ في ضوء إشكالية الذاتية، وذلك على وجه الخصوص مع «ايمانويل كانط»[*12] ضمن كتابه الشهير «نقد ملكة الحكم»، فإنّ «كانط» في هذا الكتاب قد استأنف القول في الجمال الذي سنّه «بومجارتن» تحت عنوان الاستيطيقا،

وذلـك قصد إعطائه أساسا فلسفيّا متعاليا، وذلك ما صار اليوم مقرّرا بوصفه حسب عبارة «هانز جورج جادامـير»[13*]، ولادة الإستيطيقا الفلسفية بالمعنى الأخصّ للكلمة وتأسيسها مع «كانط».

ولكي نفهم فن جمالية التفكير لابد من دراسة مولد «الإستيطيقا» لفظا ومفهوما، وثانيا دراسة طبيعة العلاقـة بين الاستيطيقـا والذاتية؛ وثالثا فتـح الاستيطيقا علـى مسألـة التواصلية بعامة، انطلاقـا من التسليم بأنّ الفـن هو أعلى درجات التواصل الكوني بين البشر.

ينطلـق «بومجارتن»[14*] من المماثلـة التالية، حيث عمـد على نحت عبـارة "logikè"، أي علم ما هو بيّن أو المنطق، من لفظة "logikos" أي ما هو بيّن أو المنطقي، كذلك يمكن نحت عبارة "aisthètikè"، أي العلـم بالمحسوس من لفظة "aisthètos" أي ما هو محسوس، ولذلك فإنّ المعنى الحـرفي أو الأوّلي للفظـة إستيطيقـا، "esthétique" هـو مرادف لما تعنيه لفظـة "sentio" فـي اللاتينية أي الإحساس بعامـة، أي أكان ناجما عن حسّ ظاهر أو عن حسّ باطـن، ثم إنّ الإستيطيقـا لم تصبح مفهوما، أي مصطلحـا معتمدا لتخريج دلالة أو مسألة فلسفية صارمـة، إلا مع "بومجارتن" وقـد ظهر المفهوم لأوّل مـرة في آخر كتابـه "تأمّلات فلسفيّة" في

بعض الموضوعات المتعلّقة بماهية الشعر(1735)، حيث اعتمد تمييزا قديما بين (aisthèta)، أي الأشياء المحسوسة، و(noèta) أي الأشياء المعقولة، لتخريج مصطلح الإستيطيقا، بحيث إذا كان القول في الأشياء المعقولة هو موضوع المنطق، فإنّ القول في الأشياء المحسوسة هو موضوع الاستيطيقا. لقد خصّص "بومجارتن" في كتاب "الميتافيزيقا»[15*] اهتماما خاصا بالإستيطيقا نزّلها فيه منزلة أحد العلوم التي تتألّف منها الميتافيزيقا إلى جوار علم النفس والمنطق.

أمّا في كتاب «الاستيطيقا»[16*]، فإنّنا نجد في الفقرة الأولى من مقدّماته تعريفا دقيقا وجامعا لموضوعها هو أنّ الاستطيقا تعني علم المعرفة بالمحسوس، لكنّ هذا التعريف لا ينبغي أن يؤخذ في معناه السائد لأنّ «بومجارتن» يذهب بهذا التعريف مذهبا طريفا وذلك بفهم المحسوس بوصفه يجد في ظاهرة الجمال كماله الخاص، إنه يفترض أنّ الجمال هو أكمل درجات المحسوس، ومن ثمّة هو أحد أشكال الحقيقة، بل هو الحقيقة نفسها من جهة ما هي محسوسة، إنّ الاستيطيقا هي إذن علم اكتمال المعرفة بالمحسوس، إنّها تسمية ولاشكّ تثير بعض الغموض عند الفلاسفة الذين تعوّدوا الفصل الحادّ بين العلم والفنّ، وهو

غموض جعل «بومجارتن» نفسه يتراوح في الإشارة إلى غرض الاستيطيقا بأسماء متعدّدة ومتباينة أحيانا مثل نظرية الفنون الحرّة أو (gnoséologie inférieure) أو فنّ جمال التفكير (art de la beauté du penser) أو فنّ المماثل للعقل (art de l'analogon de la raison).

وإنّ هذه القرابة التي أرادها "بومجارتن" بين الجمال والحقيقة، أي بين الاستيطيقا والمنطق، قد أدّت به إلى اعتبار الاستيطيقا ضربا من ميتافيزيقا الجمال، لقد كان مشروعه هو التأسيس الميتافيزيقي للقواعد الكلاسيكية للفنّ والذوق، وهي قواعد يجمعها "بومجارتن" لأوّل مرة في عرض منطقيّ تامّ، إنّنا نحاول هنا أن نبيّن كيف أنّ الاستيطيقا قد أخذت مع "كانط" في صياغة بنيتها الفلسفية الحاسمة، وهذا الدخول قد تزامن في الحقيقة مع تحوّل في بنية الفلسفة نفسها، إذْ أنّ الفلسفة مع "كانط" قد أفلحت بعد محاولات "ديكارت»[17*] وغيرهما، في تأسيس المسائل الأساسية للفلسفة الحديثة على إشكالية الذاتية تأسيسا داخليا، ومن واجبنا فهم التساؤل عن هذا التزامن الذي حصل ما بين تأسّس الفلسفة على الذاتية ودخول الفنّ في أفق الاستيطيقا، لمحاولة معالجة هذه الصعوبة في

الإشكالية التالية:

ما هي طبيعة العلاقة ما بين الإستيطيقا والذاتية؟.

إذا كانت الولادة الفلسفية لمسألة الذات ترجع إلى التأمّلات الميتافيزيقية لـ«ديكارت» وإن كنّا قد أصبحنا اليوم نعلم أنّه لم يستعمل هذا المصطلح بهذا المعنى وإنما عبّر عنه بصيغة (أنا أشك، إذن أنا موجود) فإنّ صياغة الدلالة الحديثة لمصطلحات «الذاتي» و«الموضوعي»، ثمّ «الذاتية» و«الموضوعية» لاحقا مع أقطاب المثالية الألمانية بدءً من «نيتشه»[*18]، إنما هو حدث متأخّر جدّا عن مولد الكوجيطو[*19] الديكارتي، فإنّ مؤرّخي المسألة يشيرون إلى أنّ «بومجارتن» هو أوّل من استعمل بشكل صناعي صفتي الذاتي والموضوعي في دلالتهما الحديثة، حيث نقل مصطلحي الذاتي والموضوعي من دلالتهما المنطقية، أي دلالة الحامل والمحمول، إلى دلالة جديدة بموجبها يدلّ الموضوعي على الحقيقة الميتافيزيقية، والذاتي على التمثيل الذي في النفس لما هو حقيقي من جهة موضوعية، على أنّ مفهوم الذات، ومن ثمّة مصطلحات الذاتي والموضوعي، إنما لم تصبح مستعملة استعمالا صناعيا وصارما في دلالتها الحديثة إلا مع «كانط» ضمن نقد العقل المجرد،

حيث اعتمد« كانط» ليس فقط إلى التوسيع من استعمالات مصطلح الذات ليشمل دلالات الأنا، والأنا أفكّر، والوعي بالذات، وبوجه ما العقل الإنساني بعامة، بل هو يقدّم صياغة دقيقة وصريحة لمفهوم الذات المفكّرة، لقد أصبح مع «كانط» مفهوم الذات والموضوع مصطلحين ناظمين لجملة مفاصل إشكاليته، وذلك لا ينطبق فقط على نظرية المعرفة، ولا على المسألة العملية، بل، وهو ما يهمّنا هنا، على مسألة التأسيس الفلسفي للإستيطيقا.

إنّ الإحالة على إستيطيقا «بومجارتن» بوصفها أوّل كتابة تظهر فيه الدلالة الحديثة لمصطلحي الإستيطيقا والذاتية في نفس الوقت، يساعدنا مساعدة كبيرة على تبيّن نوع التحضير الفلسفي الذي حقّقه «بومجارتن»، سواء من حيث المصطلحات أو من حيث المسائل، لما سوف يضطلع به «كانط» من تأسيس متعالٍ للاستيطيقا بوصفها استيطيقا الذاتية، فإنّ ما نعثر عليه لدى «بومجارتن» في شكل عرض منطقي لقواعد إنتاج الجمال، نجده لدى «كانط»[20*] في صيغة تحليلية للجميل تريد أن تكون متعالية، أي قادرة على تأسيس شروط إمكان الحكم الجمالي بشكل قبلي.

إنّ الأمـر لا يتعلـق، رغم ذلك، بمجـرّد تطبيق لمبـدأ الذاتية النظري الذي ضُبط ضمن نقد العقل المجرد، في حقـل مغاير هـو الإستيطيقا، بل إنّ «كانط» نفسه يؤكّد أنّ الذاتية لا تبلغ دلالتها الثريّة إلاّ ضمـن نقد ملكة الحكم، إنّ الذاتية التي نقصد إلى إيضاحها هي بالتحديـد الذاتية الإستيطيقية، فـإنّ «كانـط» قد افتتـح الفقـرة الأولى من نقد ملكة الحكـم بالتنبيه إلى أنّ التمييز بين الجميل والـذي ليس بجميل لا يتمّ عن طريق الذهن، فهو ليـس موضوع معرفـة، وإنما بإحالتـه على الذات (sujet) وعلـى الشعور باللـذّة والألم، فإنّ حكم الذوق ليس بذلك حكـم معرفة، فهو ليس بحكم منطقي، بـل هو إستيطيقي، بمعنـى هو حكم لا يمكن أن يكون المبدأ المعيِّنُ له شيئا آخر إلاّ ذاتيا.

إنّ "نقـد ملكة الحكم" هـي بمثابة تفصيل لهذا التـلازم الداخلي بـين الذات وبين الشعـور باللذة والألم، أي بـين الذاتـي والإستيطيقـي، إنّ حكم الـذوق ليس حكم معرفة، لأنّـه لا يتعلّق بموضوع خارجي، ومن أجل أنّه ليس حكم معرفة فهو ليس حكما منطقيا، إذن نفهم الحكم الذوقي من جهة الذات وحدها، أي من جهة لا يكون المطلوب فيها أن نعرف موضوعا ما، بل أن نحكم على شيء ما بأنّه جميـل أو غير جميل، إنّ الـذات هي مصدر

ليس فقط لمعيار الحكم بل لإمكانية الحكم نفسها، فالذوق يعمل في نطاق المخيّلة التي تستند إلى الشعور باللذة والألم، وبهذا المعنى الدقيق هو استيطيقي، فالاستيطيقي ذاتي محض من أجل أنّه ليس له من أساس سوى الشعور باللذة والألم، هنا ينبغي أن نبيّن مفهوم الشعور ووجه تمايزه عن الإحساس، فالشعور إحساس مخصوص يختلف عن معنى الإحساس إذا أخذناه في معنى تمثل شيء أو موضوع ما، أي في نطاق مسألة المعرفة حيث تؤدّي الحواس دور تقبّل الحدوس الحسية، إنّ الشعور هو إحساس لكنّه لا يتعلّق بالموضوع مثل الإحساس في نطاق مسألة المعرفة، بل هو يتعلّق بالذات وحدها، فالشعور ذاتي محض لا يصلح حتى لمعرفة الذات لتنفسها، إنّه ما ينبغي أن يبقى دوما ذاتيا محضا، ومن حيث أنّ بنية الذات هنا هي مبسوطة من خلال مفهوم الذوق فإنّ تحليلية الجميل هي بمثابة بسط متدرّج للحكم الذوقي مفحوصا عنه طبقا للوظائف المنطقية للحكم، ونلخصها في أربع نقط :

الكيف والكم والعلاقة والجهة.

فأمّا الفحص عن الحكم الذوقي من جهة الكيف مسألة نفعية، لكن أهمّ ما ينبغي الاحتفاظ به هو التمييز بين الجميل والممتع والخيّر، ومن ثمّة

التمييز بين ضـروب الإشباع، خاصة أنّ الإشباع الـذي يعـيّن حكم الـذوق هـو مستقلّ عـن كلّ مصلحة، على خلاف الممتع والخير، فهُما مرتبطان دومـا بمصلحة ما، فالجميل هو مـا كان موضوعا لإشبـاع أو ألم على نحـو مستقلّ عن كلّ مصلحة نفعيـة، وأمّا الفحص عن الحكـم الذوقي من جهة الكم مسألة تتعلق بالمفهوم، فإنّ أهمّ ما نخرج به منـه هو أنّ الجميل ما يمتـع على نحو كوني ومن دون مفهـوم، وأمّا الفحص عنـه من جهة العلاقة -مسألـة الغائية- فإنّ أهمّ مكسب نظري هنا هو التنبيه إلى أنّ الحكـم الذوقي ليس له من الغائية سـوى صورتها فحسـب، فهو لئـن كان يتأسّس على غائية ما، فهي غائية من دون غاية، إنّه حكم مستقلّ عـن كلّ انجذاب أو عاطفـة، ولذلك فقد جـاء تعريـف الجمال علـى أنهّ هو الصـورة التي من شـأن غائية موضوع ما، من حيث هي مُدركة في هـذا الموضوع من دون تمثّـل ما، وأخيرا فإنّ النتيجـة الكـبرى للفحص عن حكـم الذوق من حيث الجهة مسألة الضرورة، فهي تتعلّق بطبيعة الإشبـاع الذي يوفّـره الجميل مـن حيث هل هو مشروط أو لازم في نفسـه، وأهمّ ما ينتهي إليه "كانط" هو الإقـرار بنحو من الضرورة الذاتية، التـي تستمدّ شرط إمكانهـا من ضرب من الحسّ

المشترك الذي من حيث هو قائم على نحو من الانخراط الكوني في الحكم الذوقي، فهو يضفي على تلك الضرورة الذاتية نمطا من الضرورة الموضوعية، بحيث أنّ التعريف الرابع والأخير للجميل هو أنّ الجميل هو ما هو معروف من دون مفهوم بوصفه موضوعا لإشباع ضروري.

إنّ النتيجة العامّة لتحليل فن الجميل، هي أنّ الذوق ملكة حكم وتقويم لموضوع ما، بالإضافة إلى القانونية الحرّة للمخيّلة، لأن الصعوبة هنا تكمن في الحديث عن مخيّلة حرّة ورغم ذلك مطابقة لقانون ما، والحال أنّ من يهب القانون هو الذهن من خلال البصر، لذلك فالرهان هو بيان كيف أنّ الذوق ليس اعتباطيا وإنما يتوافق مع نمط خاص من القانونية لابدّ من استكشافها.

إنّ أحكام الذوق ليست معيّنة للموضوعات بل هي نتيجة تفكّر الذات في الشعور باللذة والألم معا، بيد أنّه علينا أن ننبّه هنا إلى أنّ "كانط" قد أقحم تمايزا طريفا بين ضربين من الأشياء التي تمتع من نفسها، هما الجميل والجليل، ومن ثمّة هو قد وسّع توسيعا حاسما مجال الاستيطيقا، وصار يتحدّث عن نوعين متباينين من الأحكام الاستيطيقية، نوع خاص بالجميل ونوع خاص بالجليل. وفيما يتعلق بالفرق بين المفهومين، فإنّ

الجميل متعلّق بشيء محدود، من جهة الكيف، وفي نطاق الاشتغال على مفهوم غير متعيّن من مفهومات الذهن، وهو مصاحَب مباشرة بشعور بعلوّ الحياة والانجذاب ولعب المخيلة، في حين أنّ الجليل هو متعلّق بشيء لا محدود- من جهة الكمّ- وفي نطاق مفهوم غير متعيّن من مفهومات العقل، ومصاحَب بشعور لا يحدث إلاّ على نحو غير مباشر، ومن أجل أنّ أحكام الجليل مثلها مثل أحكام الجميل أحكام استيطيقية فإنّ "كانط" قد أخذ في آخر المطاف استنباطاً موحّداً للحكم الذوقي الذي تتأسّس عليه تلك الأحكام جميعا، وبالتالي يمكن لنا أن نخلص إلى نتيجتين لهذا الاستنباط وهما:

أنّ مبدأ الذوق هو المبدأ الذاتي الذي من شأن ملكة الحكم بعامة؛

إقرار مبدأ تواصل بالإحساس الإنساني.

إنّ القراءات المعاصرة لكتاب نقد ملكة الحكم، وخاصة تلك التي أخذت تعتبر التواصل بين الذوات مشكلا جوهريا للعقل الفلسفي، قد وجدت فيه طرافة قوية، وذلك بخاصة من جهة مفهوم الحسّ المشترك، وذلك من أجل إحدى مقوّمات إشكالية التنوير في رهان الكونية، فإنّ هذه القراءات قد انتهت إلى ما يشبه المقام المتحكّم في وجه

الاستفـــادة مـــن الحلقة الثالثـــة والأخيرة من المتن النقـــدي، ألا وهـــو الدفـــع بالبحـــث نحـــو مساءلة جديدة لطبيعـــة العلاقة بين مبـــدأ الذاتية ورهان الكونية الذي يشدّ كلّ طرح جدّي لمسألة التواصل.

إذا كان حكـــم الـــذوق ليـــس له ضـــرورة حكم المعرفـــة ولا كونيته، فهو رغم ذلك ينطوي على نمـــط ذاتي من الضرورة ومن الكونية، بحيث يمكن للشعـــور باللذة والألم أن يـــؤدّي هذا الدور، فهو لئـــن كان بلا مفهوم فهو كوني، من أجل ذلك لابدّ مـــن توافر نوع مـــن الحسّ المشـــترك حتى يصبح حكم الذوق ممكنـــا، إنّ المقصود بذلك ليس الحسّ السليـــم فهذا الأخير لا يحكـــم بواسطة الشعور وإنمـــا بواسطـــة المفاهيم، لذلك يمكـــن لنا أن نحدد الحسّ المشترك بأنّه مفعـــول ناتج عن الأداء الحرّ لملكات المعرفة التي لنا.

إنّ قصـــد "كانـــط" لم يعـــد موجّهـــا إلى بســـط معنى الحكـــم الذوقـــي بوصفه متعلّقـــا بالجميل أو بالجليـــل، بـــل صـــار متعلّقـــا بتحديـــد طريف لمفهـــوم الذوق بوصفه ضربا مخصوصا من الحسّ المشـــترك، فأمّا معنى الحس فـــلا ينبغي أن يؤخذ فـي دلالته المعرفية، أي بوصفه حسّا أي آلة لتقبّل الحدوس الحسية، لننطلق مـــن تملّك جديد للمعنى التقليـــدي للذهـــن المشـــترك أو بادئ الـــرأي، أي

الذهــن الخام قبل اكتساب المعــارف من حيث هو ما يميّــز بني البشر بعامة، لكنّه قــد أضفى عليه دلالــة أكثر دقة هي أنّ المقصــود هو فكرة حسّ مشترك بين الجميع، بمعنى فكرة ملكة حكم، هي في التفكّر الــذي من شأنها أن تضع فـي الحسبان مــن جهة ما تفكّــر على نحو قبلــي، نمط التمثيل الــذي من شــأن الناس جميعا، وذلك مــن أجل أن تبسط بوجــه ما حكم العقل الإنساني في جملته، ومن ثمّة أن تفلــت من الوهم الذي هو ناجم عن شــروط ذاتيــة متعلّقة بالجزئي هــو يحدث على الحكم تأثيرا سيّئا .

إنّ معنى الذوق هنا هو أنّه حسّ مشترك ينطلق من الذات التي تتفكّر في الشعور، لكنّها لا تفعل ذلــك إلاّ من أجل أن تفترض قبليا أنّ ذلك الحكم موافق لنمط التمثيل الذي من شأن الناس جميعا، ولذلك فــإنّ حكم الذوق هــو في آن واحد حكم الــذات بقدر مــا هو حكــم العقــل الإنساني في جملتــه، من حيث ما هو نحو مــن الحسّ المشترك بين الجميع.

إنّ كونية الإشبــاع في الحكم الذوقي لا تُتمثّل إلاّ ذاتيــا، ومــا لبث يؤكّد في نفــس الوقت على حاجــة الحكــم الذوقــي إلى نــوع مــن الانخراط الكوني في ذلــك الحكم حتى ينطــوي على قدر

من الضـــرورة، لذلك يفترض "كانط" شرط أن يكـــون الحكم الذوقي ضروريا هـــو استناده إلى حسّ مشترك ليس له هنا أيّ وظيفة سوى إضفاء مسحـــة من الكونية على الحكـــم الذوقي، فالحكم الذوقـــي إستيطيقي من جهـــة ما هو متأسّس على الذاتـــي، أي على الشعور باللذة والألم الإنسانيين، لكنّه من جهة أخرى حكم من جهة ما هو متأسّس على الحسّ المشترك بوصفه، هو بالتحديد، ملكة حكـــم تؤدّي هنا دور العقـــل الإنساني في جملته في مجـــال ليس لـــه أن يعـــرف ولا أن يفكّر في الموضوعـــات الفكر الإنساني، وإنما أن يتفكّر في نشاط الذات نفسها فحسب، فالذوق حسّ مشترك من جهة ما هو حسّ أوّلا، ومن جهة ما هو مشترك ثانيا، إنّ الحسّ يعني هنا الشعور باللذة، المعرفية بالحواس بما في ذلك الحدس، لكنّه مشترك لأنّه قابل للتواصـــل مع الـــذوات الأخرى، إنّـــه يمكننا أن نعـــرّف الذوق بأنّه ملكـــة الحكم على ما يجعل الشعور الذي يوفّره لنا تمثّل معيّن قابلا للتواصل على نحو كوني، من دون توسّط أيّ مفهوم.

إنّ "كانط" لئن أفلح في رســـم معالم التأسيس الحديث لفلسفة الفن على الذاتية، لفهم فن جمالية التفكـــير بالعين، ومن ثمّة ضبط وجه دخول الفن في أفق الاستيطيقا، فإنّ مشروعه قد ظلّ يعاني

من بعض الصعوبات الجوهرية، فقد ظلّ يفكّر في الجمال على منوال الجمال الطبيعي، وليس على منوال الجمال الفني بحدّ ذاته "هيغل"[*21]؛ حيث ينظر إلى الفن في صلة وطيدة بالأخلاق، وهو في آخر الأمر قد أهمل البعد التاريخي والاجتماعي للفنّ، كما يؤكد «أدورنو»[*22].

ورغم ذلك فإنّ التواصلية هي المكسب الفلسفي من الإستيطيقا سواء من جهة المصاعب الذي ينطوي عليه النقيض التي تقع فيها ملكة الحكم الاستيطيقي بين الأطروحة القائلة بأنّ حكم الذوق لا يتأسّس على مفهومات، وإلا صار ممكنا الجدال في شأنه، والأطروحة المضادّة القائلة بأنّ حكم الذوق مؤسّس على مفهومات، وإلا لن نستطيع حتى أن نتناقش في شأنه، أو من جهة الآفاق التي فتحتها للفلسفة المعاصرة، مثلا قراءتها السياسية لمفهوم الحس المشترك ومسألة التواصل.

نلاحظ أن كثيرا من نقاد الفنون بصورة عامة لا يميزون بين طبيعة الإدراك المطلق للجمال الفني والمعرفة الحسية أو الإدراك الحسي له، الذي يعتمد المنطق والذي يعبر عنه النقد الحديث بمصطلح الاستيطيقا، أي علم الجمال، فأصبحت الاستيطيقا بفعل التطور التاريخي للفلسفة تابعة

من نظرتها للأشياء وعلاقاتها الظاهرية للفلسفة الوضعية التي تهتم بالشكل من دون المضمون، أي أصبح ميدانها العملي المدركات الحسية فقط. أما الجمال فهو ذلك الشعور الغامض المنبعث من العمل الفني الذي يحس به المتلقي والناقد المرهف الحس في لحظة تفاعله مع ذلك العمل الفني بصورة شاملة، كعلاقات الألوان والأشكال في العمل التشكيلي أو التكوينات الفنية في النحت أو العلاقات الفنية التي تقع خلف حدود معاني الكلمات من الشعر، والتي تحدد الانفعالات وصور خيال الشاعر في فضاء لا محدود خارج عن حدود الزمان والمكان التي تحمله الكلمات.

الجمال لا يخضع للتنميط بعكس المدركات الحسية، والتنميط يمكن اعتماده في علم الجمال لأنه يمكن إخضاعه لمنهج منطقي شكلي الذي تعتمده الفلسفة الوضعية بعكس الجمال، لأن التنميط عبارة عن منهج فني للتغلغل في جوهر الأشياء عن طريق ظواهرها لكشف علاقات تلك الجواهر أو توحيدها ومنهج لترديد الحياة و لأفكار والمشاعر الإنسانية في صور فنية حية، وأنه عملية مركبة تمثل الوحدة المتغلغلة المتبادلة بين جانبين متباينين في العمل الإبداعي- كالتصميم الفني والتفريد الفني للمضمون

الموضوعي، وهنا هو ما يظهر للعيان من الأعمال الزخرفية (الارابسك)[*23] وفن (الروكوكو)[*24] و(الباروك)[*25]، والأعمال التزيينية كافة، التي تعتمد تفاعل العلاقات الهندسية في الأعمال الزخرفية بين الخطوط والدوائر والمثلثات، بينما الجمال من الفن هو عبارة عن شعور يتملك التفاعل مع العمل الفني في لحظة استشراف باطني، وهذا الشعور يعضد التفرد النفسي لذلك لا يمكن تنميطه وإخضاعه لقوانين تعتمد المنطق والإدراك الحسي لاختلاف الأفراد اختلافاً جوهرياً بذلك الإحساس الغامض الذي هو خلاصة التأريخ اللاشعوري للأفراد، وهذه الحقيقة نقضت نظرية المثل الأفلاطونية في فلسفة الجمال المثالية، لعدم وجود مثال عام لجمال عام متكامل عن شعور الإنسان بصورة عامة، إن الجمال من طبيعته فردي التكوين، لأنه يعتمد شعور الإنسان الفرد لا شعوره التأريخي في تحبسه الغامض له، وعلى هذا حاول بعض المختصين بالاستيطيقا أن يخضعوا التفكير الفلسفي إلى نوعين من العلوم الفلسفية:

العلوم الوضعية التي تدرس الظواهر الطبيعية لتفسيرها بإرجاعها إلى الشروط التي تعينها الاستيطيقا. المدركات الحسية والعلوم المعيارية

التي تدرس القيم، كالحق والخير والجمال.

وتعتمد الأولى على المنهج التجريبيين، وتستخدم الثانية المعيارية، النظر العقلي، وبينما تصدر الأولى أحكاما تقريرية، تصدر الثانية أحكاما تقديرية أو قيمية. إن لفظ الاستيطيقا أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية، معناه، من الناحية اللغوية، دراسة المدركات الحسية؛ أي ما يدرك بالحواس، واستقل عن الفلسفة وأصبح فرعاً من فروعها[26*]، وعلى هذا أصبحت لفظة استيطيقا تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافاً جوهرياً عن التفكير الصرف للعقل، بل يتعارض معه.

فن جمالية التفكير، إذن، إدراك حسي، وتفكير صرف، في الأول كثير من الغموض، على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح، وبسبب ذلك الغموض هو أن الجميل يكون من الأجزاء الغامضة من الوعي خلال الفترة التي تقع بين اللاوعي والوعي، وبذلك أصبح هناك نوعان من المعرفة، معرفة حسية «استيطيقا تختلف الحقيقة أو المعرفة المنطقية عن المعرفة التي تعتمد الإدراك الحسي، أي الإستيطيقا، في أن الحقيقة الميتافيزيقية والموضوعية تتمثل

حينـاً في الموت عندمـا تكون حقيقـة منطقية بالمعنـى الضيـق، ومـا يشبـه العقـل وملـكات الإدراك البسيطـة عندمـا تكـون استيطيقـا، و«الاستيطيقـا» بهـذا المفهوم تتميز تمايـزاً تاماً عـن الدراسـة التأريخية للفن، التـي تهتم بتتابع المدارس والأساليب ونحوها، أي بتطور مضمون الفـن الحضـاري، وأن «الإستيطيقـي» ليس هو الجميـل، والعكس كذلك صحيح، بـل إن الجمال ذاتـه أصبح ميدانـاً للإستيطيقـا، فاختلفت عنه كمـا يختلف علم الأخلاق عـن السلوك الإنساني سـواء بسـواء، فمن السهل أن نعـرف بين الجمال كما يبـدو في الطبيعـة، وعند الفنـان الحساس الذي يتركز الجمال مـن خياله المبدع الذي يخلعه على الطبيعة مـن دون وعي منه، فالإبداع الفني يخلق صورة جديـدة تتوافر فيها الصفة الجمالية التي تعتمد الاختيار والتفسير والتنظيم لأشياء غير متفاعلة في الأشكال الطبيعية، وهذا عكس النقـل الحـرفي الآلي لجمـال الطبيعـة، وجمال «الإستيطيقـا» هنا هو دراسة أثـر ذلك الاختيار والتفسير والتنظيم للأشيـاء -العمل الفني- أي المـدركات الحسية التـي دخلت مضمـون العمل. إن الفـن لا يكون تقليديـاً، فالعمل الفني يفسر الأشيـاء ولكـن بأسلـوب خاص، يكـون التعبير

بطريقة الصورة الفنية عن محتوى فني بيّن، وليس من شك في أن أي معنى يمكن أن يكشفه الإنسان في الطبيعة يختلف من حيث النوع عن الجمال المعبر عنه في الفن، فالجمال في الطبيعة، أقل حيوية من الجمال في العمل الفني الذي يبدعه الفنان، ومجال فن التفكير هنا هو تحديد العلاقات الجديدة التي أوجدها الفنان بين الأشياء المفردة وخلق منها عالما موحداً -الحيوية والحركة- أي خلق شكلاً مضموناً ممتعاً بالغموض، هذا هو الجمال الذي يقع خارج الطبيعة والذي أدركه الفنان بعبقريته، وأحس به الناقد والمتلقي عن طريق الإدراك الحسي، لذلك جمال الأشياء لا يتم مستقلاً عن الفهم الإنساني، وهذا الفهم الإنساني -أي اكتشاف العلاقات الجديدة- هو مادة للتفكير بالفن، وبما أن هذا الفهم يخضع للتطور والتبدل عن طريق تفاعل الإنسان مع الطبيعة والمجتمع، فأصبح جزءا من ذلك الفهم من اختصاص التحليل الإستيطيقي، وبذلك أصبحت «الإستيطيقا» علماً نظرياً يبحث في مشكلات العلاقات الفنية التي تخلق الجمال في الفن، تلك العلاقات المتجددة التي تضمن للاستيطيقا عملاً مستمراً وتطوراً دائماً، بحيث أصبح من اختصاص أساليب التفكير بالفن البحث عن

تأثـير الأشياء التي تقع ضمـن تجربة الفنان في أثناء إبداعه الفني، الذي يمور من مضمونه الجمال، والـذي يظهر بشكل غامض في علاقات الأشكال وتمايزها في العمل الفنـي والذي يلتقطه المتلقي بصـورة خاطفـة بإدراكه الحسـي، والناقد المبدع ببصيرته النافذة عـبر أشكال الأشياء وعلاقاتها المتفاعلة.

هوامش :

*[1] السكولاستيكية، أي التعليم المدرسي.
لو كان للفكر المسيحي أي ايجابية لكانت في انجازه الذي تحقق في العصور الوسطى، الفلسفة المدرسية التي كانت عبارة عن نظام فكري شامل يعتمد على استخدام منطق أرسطو، أي فن الجدل المنطقي والذي يعتمد أساسا على قواعد الاستدلال والتي ظهرت صياغتها أول ما ظهرت قبل الميلاد في بلاد اليونان. فما أن توفرت لدي العالم الأوربي المسيحي في العصور الوسطى مؤلفات أرسطو في ترجمات لاتينية عبر شروحات ونصوص منقولة عن لغات الشرق الأوسط مثل العربية والعبرية خلال القرن الثاني عشر حتى تم تطبيق طريقتها التحليلية الاستدلالية على كافة حقول البحث، مما أدى لنتائج ثورية ايجابية على صعيد التعليم ومحتواه، فقد ولدت نظاماً متماسكاً جمع الفلسفة واللاهوت ونتج عنه علماً فقهياً جديداً، حتى وان كان ركيكاً إلا انه كان أساسا أوليا للعلم التجريبي، مما شجع على تحويل مراكز التعليم إلى ضرب جديد من المنظمات الأكاديمية المتمثلة في الجامعات بعدما كانت مراكز التعليم تقتصر على أديرة ومدارس أسقفية.
وبجانب ظهور جامعة بولونيا، ظهرت جامعات أخرى في باريس، مونبيليه، كمبردج، نابولي، تولوز، اوكسفورد، سلامانكا. هذه المدارس تعتبر بمثابة لبنة الأساس لمدارس التعليم السكولاستيكية.

*[2] هنري برغسون 1859-م، 1941م- فيلسوف فرنسي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1927م، ركز أعماله على الفكر والمتحرك والتي اعتبرت ثورة فلسفية، بالنسبة إلى الوجود الواعي: أن يوجد هو أن يتغير، وأن يتغير هو أن ينضج، وأن ينضج هو أن يخلق نفسه باستمرار. من مؤلفاته:- المادة والذاكرة- محاولة في الواقع المباشر للوجدان- التطور الخلاق – الفكر والمتحرك.

*[2] هنري برغسون (الضحك – دراسة في عنصر الكوميدي) الطبعة البولندية، كراكوف 1977.

*[3] أصل الكلمة يونانيّ إغريقيّ وكان يُقصد بها العلم المتعلق بالإحساسات طبقًا للفظ Aesthes، الجماليات أو علم المحاسن، أو الإستيطيقا بالإنجليز

يــة: Aesthetics) أحد الفروع المتعـدّدة للفلسفة، لم يُعرفْ كعلم خاصّ قائم بحـدّ ذاته، حتّى قـامَ الفيلسوف" بومجارتن» (1714–1762) في آخرَ كتابــه "تأملات فلسفيــة» في بعض المعلومـات المتعلّقة بماهيّــة الشّعر 1735، إذ قـام بالتّفريـق بـين علم الجمـال، وبقيّــة المعـارف الإنسانيّة، وأطلـقَ عليــه لفظةَ الاستيطيقـا "Aesthetics" وعـيّن لـه موضوعًـا داخـل مجموعـة العلوم الفلسفيّـة. وهناك مـن قـال: إنّ الجماليّات هي فرعٌ من فلسفة التّعامـل مع الطبيعة والجمال والفنّ والـذّوق. علميًا، عُرّفت على أنّهـا دراسة حسيــة أو قيم عاطفيّة، التــي تسمّــى أحيانًا الأحكام الصّادرة عن الشعـور، والباحثون في مجال تحديـد الجماليّات اتّفقـوا بأنّها «التّفكير النّقديّ في الثقافة والفن والطبيعة».

[4*] هنري برغسون (المادة والذاكرة). الطبعة البولندية ، لفوف ، 1930.

[5*] هنري برغسون (حول المعطيات المباشرة للوعي) ، وارشو ، 1959.

[6*] علـم يعنـي بالجمال وفلسفته، أول مـن استعمل المصطلح هـو الفيلسوف الألمـاني – باومجارتـنر جوتليب الكسنـدر – عـام 1735م، عندما عرفها بالأثر الكبير المنطلي على تعالي الفكرة المتوارثة.

[7*] إرنســت كاســيرر– 1874م، 1945م– فيلسوف ومؤرح ألماني، ينتمي إلى مـا يسمـى بمدرسة مـارورج في الفلسفة الكانطية الجديـدة، من أشهر أعمالــه: – الجوهر والوظيفة– الحرية والشكل– فلسفة الأشكال الرمزية– الرمز والأسطورة والثقافة.

[8*] كتــاب الجوهر والوظيفة 1910 ،والجوهر مصطلح فلسفي يوناني، ويعني الوجـود القائم بذاته لا في موضوعه، فلا حاجـة إلى وجوده إلى شيء أخر خارجـا عنه وكأنه علة ذاتــه، والمبدأ الأول غير قابل للتحول الكامن في كل التحـولات، متميزا عن الأشياء والظواهر الحسية المتحولة، ويقابله العرض أي الموجـود في موضــوع، أو في محـل مقوم لمـا حل فيه، ومفهـوم الجوهر عنـد الفلسفـة الطبيعيـة اليونانية ما قبل سقـراط هو الأصـل أو المبدأ لكل الموجـودات، ومع كاسيرر يتم الانتقال نهائيـا من حقبة الجوهر القديم إلى حقبة الوظيفة الجديدة..

[9*] أرسطـو، أرسطو طاليــس 384 ق م، 322 ق م– فيلسوف يوناني تجمع كل مؤلفات أرسطو في المنطق تحت اسم(الأورجانون) وتعني الأداة، لأنها كانــت تبحث في مواضيع الفكر الذي هو الأداة للمعرفة، من مقومات فكره

أنه يقول: لكي نفهم التغير يجب أن نفرق بين الصورة والمادة أو الشيء.

[10*] الإتيقا Ethique تجد جذورها في الكلمة الإغريقيّة Ethikos التّي تعني القواعد المؤطّرة للسلوك الإنسانيّ، كما تعني المذهب الذي يهتمّ بسعادة الإنسان وكيفيّات تحصيلها أو بلوغها. وتعني النظريّ من الأخلاق أي طرائق التّفكير في السّلوك والعادات الخيّرة التي يجب استنباتها لجعل العالم قابلا للتّعايش بين النّاس.

[11*] ألكسندر جوتليب بومجارتن 1714- م، 1762 م- هو عالم جمال وفيلسوف ألماني، وهو أول من أدخل مصطلح علم الجمال ليصف بد الدراسات الإنسانية لتعريف الجميل، من مؤلفاته: - الإحساس -.

[12*] ايمانويل كانط 1724-م، 1804م -فيلسوف ألماني أحد الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفية الكلاسيكية، أهم مؤلفاته: -نقد العقل المجرد - نقد العقل العملي- نقد ملكة الحكم- كان يؤمن بالضمير ولا يعتمد على البراهين العقلية التي تستمد من ظواهر الطبيعة، ومن ضمن الأسئلة الكبرى التي طرحها: هل للأشياء والمواضيع التي نعرفها خصائص معينة سابقة على تجربتنا وعلى إحساسانا.

[13*] هانز جورج جادامير- 1900م، 2002م- فيلسوف ألماني، اشتهر بكتابه : -الحقيقة والمنهج- قام بتجديد نظرية تفسيرية الهيرمونيطيقا- وهو مؤسس مدرسة التأويل، حيث أكد على أن التفسير يجب أن يتجنب العشوائية والقيود الناشئة عن العادات العقلية.

[14*] «تأملات فلسفية» بومجارتن .

[15*] «الميتافيزيقا» بومجارتن .

[16*] «الإستطيقا» بومجارتن .

[17*] رينيه ديكارت 1596-م، 1650م- فيلسوف فرنسي، يلقب بأبو الفلسفة الحديثة، كان له تأثير واضح في علم الرياضيات، من خلال اختراعه لنظام الاحداثيات الديكارتية، الذي شكل النواة الأولى للهندسة التحليلية، لقد عرف بالشك في المعرفة الحسية سواء منها الظاهرة أو الباطنة، وشك في وجوده ووجود العالم الحسي، إلى أن أصبح شكه دليلا عنده على الوجود(كلما شككت ازددت تفكيرا فازددت يقينا بوجودي)، من مؤلفاته: -تأملات في الفلسفة الأولى- علم الهندسة- مبادئ الفلسفة- قواعد توجيه التفكير.

*[18] فريديشـ نيتشـه 1844-م، 1900م- فيلسـوف ألماني وناقد ثقافي، شاعـر وباحـث في اللاتينية واليونانية، مـن أبرز الممهديـن لعلم النفس، وعالم لغويات متميزا، دخـل عالم الفلسفة عبر الفيلولوجيا (دراسة الكتب التاريخيـة في إطارهـا التاريخـي الصحيح من دون ترجمـة). من مؤلفاته: - القـدر والتاريـخ- الإرداة الحرة والقدر- هكذا تكلـم زارادشت- العلم المرح-جينالوجيا الأخلاق- إنسان مفرط في انسانيته.

*[19] الكوجيتو هـو المبدأ الذي انطلق منه ديكارت لإثبات الحقائق بالبرهان، وهو عبـارة عن قضية منطقية ترجمـة بالعربية- أنا اشـك إذن أنا موجود) وهـذه في اعتقادي هي ترجمتها الصحيحـة لأن البعض يترجمها – أنا أفكر إذن أنا موجود-

*[20] «نقد ملكة الحكم» ايمانويل كانط، ترجمة سعيد الغانمي.

*[21] جورج فيلهلم فريدريش هيغـل 1770-م، 1831م- وينبني مشروعه الفلسفـي علـى أن يأخـذ التناقضات والتوتـرات ويضعهـا في سياق وحدة عقلانيـة، موجودة في سياقات مختلفة أطلق عليهـا الفكرة المطلقة، لقد انماز فكـر هيكل بـين ثلاث مفاهيـم مبينا التداخـل والانفصال فيهـا- الحقيقة- الوجود- الوجود الفعلي.

*[22] تيدورلودفيغ فيزنغروند أدورنو 1903-م، 1969م-تشترك أعماله مع مفكرين أمثال فرويد- ماركس- هيغل- في نقد المجتمع الحديث، وهو من أبـرز المفكرين في الفلسفة علـم الجمال، من أهم مؤلفاته: - جدل التنوير- صناعة الثقافة- الشخصية السلطوية- الدعاية.

*[23] الأرابيسـك، سمـي هـذا الفـن الزخـرفي الإسلامي في أوروبـا باسم - أرابيسـك- بالفرنسيـة، أي التوريـق، التزويق أو الزخرفـة العربية أو الرقشـ، وهو فن سوريالي تجريدي حيث الوحدة الزخرفية النباتية كالورقة أو الزهرة، وكان يجردها من شكلها الطبيعي حتى لا تعطي إحساسا بالذبول والفنـاء، لذلك حورت في أشـكال هندسية حتى لا تعطـي الشعور بالدوام والبقـاء، وهو عبـارة عن نماذج للتزيـين معقدة تشمل الزخـارف المتداخلة والمتقاطعـة وتمثل أشـكالا هندسية وزهورا وأوراقا وثمـارا، وقد ظهر هذا الفن نتيجة لامتزاج الحضـارة العربية وتطورها في العصر الإسلامي الذهبي مع الشعوب الأخرى.

*[24] الروكوكـو، كلمـة معناهـا بالفرنسيـة الصدفة أو المحارة غـير المنتظمة

الشــكل ذات الخطوط المنحنية والتي استمدت منهــا الزخارف، ويعتبر فن التزيين الداخلي، ظهر هذا الفن خلال القرن 18 ويعد امتدادا للباروك لكن بمقاييســ جمالية تتســم بالسلاسة والرقة، وقد استقــى معالمه من الزخرفة العربية الإسلامية الأرابيسك.

*25 البــاروك، مصطلــح مستعمــل في فــن العمــارة والتصوير معنــاه الحرفي شكل غريب، غير متناسق، معــوج، ظهر في روما ويتميز بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة، يعتبر – أنيبالي كراسي- الذوق الايطالي من المؤسسين لهــذا الفن الــذي اعتمد على تزيين الأسقف بالأشــكال الضخمة في مناظر تعطي انطباعا خادعا بالاتساع، يطلق على أشكال كثيرة من الفن الذي ساد غربــي أوروبا وأمريكا اللاتينية، بشكل عام يمتد من فترة أواخر القرن 16 وحتى أوائل القرن 18.

*26 شــارل لا لــو- 1877م، 1953م- (مبــادئ علم الجمــال). الفلسفة الجماليــة ليســت فلسفة ذاتية تقوم علــى القيم وحدها، بــل تتناول مباحث وقواعد موضوعية متصلة بالحياة الاجتماعية.

تفكيك بصري للغائب

قراءة في المنجز الفني -الغائب-
للفنانة التشكيلية الفلسطينية رانية عقل

الغياب هنا يساقب الوجود، أنت تشك في وجودية شخص غائب، إذن هو موجود بقوة الغياب، إن -الكوجينو – لا يقرر المعرفة وإنما هو يقرر العارف، أي وجود الأنا، وكأن بالفنانة رانية عقل تطالب بضرورة الوعي بالمعرفة الكونية لفهم الغائب والحاضر.

إن الغائب في عالم القيم الوجودية*[1]، لا يمكن أن يقوم بدون الحرية، كما أن الحرية لا يمكن أن تقوم بدون إمكانية الغائب، إذ أنه لم يكن للغائب معنى إلا بالنسبية للحاضر، أي في حدود النسبية، فإن الحرية، وهي حقيقة "الوجود لذاته"، لا يمكنها أن تتضوع إلا في عالم السلب الخالص، هكذا، تتصور الفنانة التشكيلية رانية عقل، الغائب والحاضر كقوتين سلبيتين لا يمكنهما التحول إلى ايجابية الوجود إلا بعد فعل التجاوز، وإذا كان هذا التجاوز لا يقوم على قيم مفارقة، لأنه مرتبط في جوهره بأخلاقيات تستمد وجودها من صيرورة التاريخ، فإن الفنانة ترفض مبدأ المطلق الذي يجمد الحاضر، في صورة القانون أو القاعدة، وبالتالي تجعل من الغائب فعلا ملازما بالضرورة للحرية، بل إن الغائب حرية في جوهره بقدر ما هو ثورة وخلق وابتكار، حيث أن "الغائب" يعد قوة من قوى الرفض والاحتجاج الكبرى، لا يمكن أن يوجد في عالم المطلق لأنه مثل الحاضر تماما، لا يكتسب أية قيمة أو معنى خارج الزمان البشري، بل إن الغائب، الذي مثلته في أعمالها، سواء بالرمز

"طائر السنونو" أو الإشارة "الثوب" أو "العلامة" "الحرف العربي"، يجسد للغائب أكثر من الحاضر نفسه، الذي ينتمي لطبيعته إلى نظام قيم، فهو إذن التاريخ ذاته أو محركه، لأنه عنصر تغيير وتحول، لذلك كله، فالغائب المطلق أو الغائب من أجل الغياب لا جود له في عالم الواقع، ولا في أعمالها الفنية التي تتطلب مجهودا فكريا وبصريا، وحدسا عميقا لتجاوز مفهوم اللوحة، وابتكار أساليب الغور بالمرايا المقرعة والمحدبة، لمحاولة فهم العالم الذي تشكله وتتبناه للغائب، هو تماما، كالحاضر المطلق، عنصر من عناصر الخيال وقوة من قوى التعديم، الملازمة للحرية.

إن تيمة "الغائب"، بالنسبة للفنانة التشكيلية الفلسطينية رانية عقل، يمثل الجانب البغيض من أنفسنا، هذا الجانب الذي نمجه ونسقطه على شخصية الآخر، الآخر بكل أبعاده الإبستومولوجية والأنطولوجية، الأمر الذي يتيح لنا أن نوضح هذه الغواية – الفنية- التي تستحوذ على ألبابنا وأن ننشئ هذا الإمكان الذي يتجلى لنا في أجمل صوره وأوسع احتمالاته، حيث إن الغائب، وما يصاحب انبثاقه في النفس من خلجات فطرية، يفجر لدينا ألوانا وصنوفا من الحاضر "الحرية"، والغواية والإغراء التي لا تكف عن التسلط على

مخيلتنا أثناء قراءتنا لمنتجها الفني، إلا أننا غالبا ما نكبتها في ثنايا اللاشعور، أو نجسدها في صورة شخص، أو مكان، أو أيقونة. ثم إن الفنانة في أعمالها الفنية، الموسومة بـ"الغائب"، تشكل مفاهيم الغائب في أبعد تجلياته، تلك المفاهيم التي تحتاج منا إلى مراس فكري ووعي قادر على تفكيك رمزية اللوحة. فهل يكون هو المقدس الدنيوي «الوطن» أم يكون الضمير الأكثر غيابا، أم الروح التي تخيم علينا من العالم العلوي، أم الذات المتجلية في الحبيب والأسير والأهل والجار والقريب، أم أنه تراب الوطن الذي أصبح نسياً منسياً، تتقاذفه الاجتماعات واللقاءات والمؤتمرات، وتجتره الألسن دون القلوب، وتفتخر به وجوداً افتراضياً، وتكيل له الشتائم والنعوت المقيتة، وهي تمثله في الآخر الذي يخالف ما هو موجود، ولا شك أن الآخر يفرض إرادة هدم وتدمير لا يمكنها أن تظهر إلا بعد الوجود، بعد إلغاء الوجود، أي بعد استقرار نظام الحرية "الوطن"، وبهذا المعنى إذا كان الغائب والحاضر متعاصرين من وجهة نظر الفنانة رانية عقل، يمكن القول بأن الغائب هو: "وجود اللاوجود، ولاوجود الوجود"، إنه السلب، المتمظهر في أفق انتظارنا.

إن إرادة الكينونـة في الكشف عن الغائب، هي الرغبـة الأنطولوجية التي يتطابـق فيها الوجود الفعلـي مـع الوجود المـدرك لذاتـه تطابقـا تاما وشامـلا، بعبارة أخـرى يقوم الوعـي بالفن، من حيث هو متمايز عـن الموضوع، أي من حيث هو نفي ذاته عن الوجود الموضوعي، وينفي في نفس الوقـت الوجـود الموضوعـي عن ذاتـه، إن وجود الوعي بـ"الغائب"، في أعمـال الفنانة التشكيلية سابـق علـى طبيعة الأنـا كوعـي، أو هو يتطلب مـن حيث هو وجود، ماهيـة الوعي من حيث هي شعور ووعي، ولكن وجـود الوعي هو نفي لذاته عن الوجـود الموضوعي، فالوجود الموضوعي إذن هـو بعكس الوعي لما تتطلب ماهيته ووجوده، أي أنـه، من حيث هـو موضوع خارجـي "مشترك" الماهية فيه سابقة علـى الوجود[2*] وتتطلب وجودا أكثر حضـورا بالفعـل والممارسـة المشتركة بين المتضرريـن من الغائـب أو المكتوين بنار مفتعل الغائب.

وعلـى هـذا الأسـاس- امـازت أعمـال الفنانة التشكيليـة رانية عقل- رغـم بساطة التقنيات المستخدمة في المنجـز الفني، وهي كلها مستمدة من أرض الغائب – طـين، ماء، بن، حناء- لها قوة الفكـرة، بوجـود الأنـا بالوعـي فهو هنـا يوجد

بالانفصـــال وبالتمايــز عـــن الموضـــوع الغائـــب بوعـــي مع سبق الإصرار، حيث من خلال قراءتنا للوحات نجد أنها تتسم بنوع من الرمزية المشفرة، العصيـــة على الإدراك، إلا بإعمال العقل وإشراك كل المكونـــات المعرفيـــة والنسقيـــة والمجتمعيـــة، وفهم السياق التاريخـــي، للبيئة التي تعيش فيها شخصانيـــة وشخصية- رانية عقـــل- وتتعايش مع سياج معنوي يحاصر الروح قبل الجسد المتفاعل مع الأخر والمشترك الغريب، بينما يمتاز الموضوع بالاتصال المطلق وعدم التمايز المطلق، أي بالانغلاق على الذات، وهـــذا الموجود يسمى عند "جان بول سارتر"[3*] الوجود في ذاته، وكلمة "في ذاته" تعني معـــادلا أو مطابقا لذاتـــه أي أنه لا يوجد لأجل ذاته مثـــل الكائن الواعي بل هو مجـــرد قائم هناك لا شك فيـــه، لا يعتوره أي فـــراغ جامد، ولا يحتمل أي مسافة بينه وبين ذاته، فهو ملاء مطلق خال من الوعي، وإدراكنا لا يعني أن وجوده متوقف على الإدراك، كما يقتضـــي بذلك مبدأ التصورية، وإنما ندركه على أنه ما هو مستقل عن أنفسنا، إنه ليس إيجابا ولا سلبا، وليـــس ثابتا ولا منفيا، فهو أبعد من كل هذا وذاك، لأنـــه مجرد قائم، لا يقال عنه ضروري أو ممكن أو ممتنع، إنه ما هو، لا أكثر.

إن الوعـــي بالغائـــب، في أعمـــال الفنانـــة

الفلسطينية، هنا يخلع على الوجود في ذاته تعبيرا إنسانيا هو الفضول، وإن الوجود في ذاته يثير لدينا الوعي إحساسا كئيبا، هو الغثيان، وهكذا يكون الوعي دائما وعيا بشيء ما، بقضية مشتركة، بالغائب الذي يعني للإنسانية أكثر من تدبر وتأمل لإرجاعه إلى جادة الحق، ذلك أنه خلال محاولاتي القصدية في اقتفاء أثر المعنى في أعمالها، وجدتني أفكر بوعي محسوب، في أبعادها التشكيلية، والفلسفية لأربط نسقيتها بما سبق وترسب في حصيلتي المعرفية والبصرية ومسامتت الأعمال التشكيلية بالمعارف الفلسفية، في محاولة فهم قصدها من "الغائب"، الذي يبدو مفردا ولكنه يتحول إلى الجمع المفرد، وإلى الفرد الجمع، وإلى الشخص والشخصانية[*4]، وإلى المواطن والوطن، وإلى العضو والفاعل، حتى يصل إلى الوجودي ثم الكوني.

لقد قرر الكوجيتو[*5] الديكارتي[*6] بأن الأنا مبدأ أولا وحقيقة أولى، ولكن "سارتر" لم يتوقف عند الكوجيتو، كما فعل المفكر "هوسرل"[*7]، رغم اكتشافه لفكرة القصد، وهي فكرة تربط ربطا وثيقا بين الذات والموضوع، بين الوطن والمواطن، بما تقيمه بينهما من إحالة متبادلة، قد انزلق إلى نوع من التصورية المطلقة، وظل حبيسا

في نطاق الوعي دون الذهاب إلى ما يقصد إليه من موضوعات، كذلك لم يمض «سارتر» من الأنا إلى الوجود الواقعي العالمي، كما فعل "هايدغر"[*8]، حيث نجده قد مضى، بنوع من الجدل الخالص، وتجاوز الوعي وأغفله ليقرر الوجود ويقيم الانطولوجيا، أما الفنانة التشكيلية رانية عقل، فلم تقف عند الكوجيتو، ولا إلى تجاوزه إلى الوجود، وإنما نظرت إليه من الأنا الواعي وموضوعه معا في علاقتهما التي لا تنفك، لقد كشفت عن فكرة القصد صراحة، التي هي أهم ما يعطيه الحدس الفينومنولجي[*8]، عن مثول الموضوع أمام الوعي وعن اتجاه الوعي ضرورة نحو موضوع الغائب. هكذا يكون الوعي وعيا بقضية أو بشيء ما، وبهذا تميز الطرح الوجودي عند رانية عقل.

فحين يقول "ديكارت": "أنا أشك إذن أنا موجود"، وهو جوهر قائم في ذاته بالتفكير الداخلي، فهو ينتقل بذلك من الأنا، إلى الجوهر المفكر فيه، والقائم بذاته، ويمضي من ثمة إلى دراسة النفس، وإذا كانت الفنانة التشكيلية رانية عقل، بوعي تام، قد رفضت جوهرية النفس، فإنها قد اتخذت من الطرح الوجودي الإنساني، تعبيرا عن الصورة التي تجمع الظواهر في فكر واحد بعينه

يترجـم بأنا حاضرة –أشـك/ أفكر- وما يتعقبه من التجميع البصري والمعايشة اليومية للمحيط، وهذه الصورة هي مبدأ متعال، وظيفته التفكير وإعمال الفن بالفكر، والتشكيك في بعض مخططاته، وبالتالي اتخاذ التوافق بين المقولات الجوفاء وبين الحدوس العمياء، فالأنا عند رانية عقل، هو مبدأ معرفة لا مبدأ وجود، حيث نجد أن "سارتر" يرفض القول بجوهرية النفس كما فعل "ديكارت" ويرفض الوقوف عند المظهر الوظيفي للكوجيطو، أعني باعتباره مبدأ معرفة ويقين كما جاء صراحة في العنوان، أكثر دلالة والتي نحتته رانية عقل بدقة متناهية لكي ينسجم وفق معطيات منجزها الفني-الغائب.

إن الطرح الوجودي عندها، هو المعرفة الفعلية أي المعرفة كوجود، فليست المعرفة فعلا من أفعال الوعي يتعلق بموضوع، وليست شيئا مختلفا عن الوجود- وإنما هي فعل الوجود من حيث هو وعي ومعرفة، و«الكوجيتو» يقرر الوعي أي الأنا العارف، والوعي عندها هو الوجود بالذات والمظهر الأول للوجود، إنه فعل وممارسة وشعور فعلي، فهي تبدأ من وجود الوعي الغائب لتكشف لنا عن معنى ذلك الوجود، وابتداء الفنانة رانية عقل بالوعي، من خلال مخاطبة المتلقي، بعنوان

المعرض الغائب، وهو الوجـود بالذات، إنه تقرير صريح وجازم بأولوية الوعي من حيث إنه وجود، هذه الأولوية للوعي هـي أولوية فينومنولوجية، أمـا من الوجهة الميتافيزيقيـة فيمكننا أن نقرر أولوية الموضوعات أو الوجود في ذاته على الوعي مـن حيث إن الوعـي هو عدم يأتـي إلى الوجود، إنه كمـا يشبهه «سارتـر» دودة تنخر في الوجود وتحدث فيـه نوعا من التصـدع أو التشقق ، وفي هذا التقرير لأسبقية الوجود تنسجم رانية عقل بصفـة مبدئية مـع "الكوجيتـو الديكارتـي"، إذ بمقتضى "الكوجيتو" يتقرر وجود الأنا، (أنا أشك إذا أنا موجود)، (أنا حاضر إذن أنا غائب)، والغياب هنا يساقب الوجـود، والشك يجاور التفكر، أنت تشك في وجودية شخص غائب، إذن هو موجود بفعـل قوة الغيـاب القاهـرة، إن «الكوجيتو» لا يقـرر المعرفة وإنمـا هو يقرر العـارف أي وجود الأنـا، وكأن بالفنانة رانية عقل تطالب بضرورة الوعي بالمعرفة الكونية لفهم الغائب والحاضر.

إن الارتفـاع بالتفكـير الفنـي التشكيلي، عن طريـق إبـراز المشـكلات الفلسفيـة في ألفـاظ وعبـارات فنيـة ومصطلحـات، تسائـل وجودنا، وتخلخـل كياننـا، وتـرج انوجادنا، مـن شأنه أن يساعـد فلسفة الفن المبنية على الوعي المشترك،

والمتابعة النقدية الواعيــة، على الاستمرارية فـي الوجــود والصمــود وتحفيز الفنــان على البحث فـي المضامين الفكرية والكونية المشتركة، وإبراز المشكلات الحياتية النفسية والجماعية، ومحاولة تقديمها للمتلقي بهدف تحريك الجامد فيه وإيقاظ ما عف عنه الزمن، لكي يكون لفنه معنى.

وكلها تيمــات تنبش في الواقع وتعري الحقيقة لتبــدو كما هي، بل أكثر جذبــا وتعرية، ومن هنا فهي تؤكد على حالة قلق الفرد الإنساني في بحثه عن المعنى وعن تكامله الشخصي في عالم لا يقدم أي تفســير متماسك ومقبول للأشاء في ذاتها أو السبــب في وجــود الأشيــاء بما في ذلــك الوجود الإنســاني ذاته، على اعتبار أن الوجود أسبق على الماهيــة، أي أن الإنسان ليست له طبيعة يمكن أن تحــدد من هــو، وماذا يجــب عليه أن يفعــل، وإنما يتحتم على العكس من ذلــك أن يحدد كل شخص ذاتــه ومن لحظة لأخرى، فطبيعــة الإنسان تتحدد إذن تبعــا لتصــوره هو لنفسه –وفنــه- وإدراكه لذاته بعد أن يوجد، فالإنسان مشروع يقوم نفسه بتصميمــه لنفســه كمــا يكون هو المســؤول عن تنفيــذه، أي عما سيكون عليه، وهــذا معناه أن الإنسان حر بالضرورة وأنه يصنع نفسه أو يخلقها بهــذه الحرية، والحيــاة على هــذا الأساس عملية

طويلة من خلق الــذات سواء الفردية أو الجماعـية، وفيها يلغي الحاضر كما يلغي المستقبل الحاضر، فالإنسان-الغائب محكوم عليه بالحرية لأن هذا هو ما عليه، فليس لإنسان طبيعة ثانية ولذا فإن الحقيقة لا يمكن تعرفيها إلا في حدود الإمكان والحرية، والواقع أن الحرية الإنسانية شيء مريع حقا لأنها حرية مطلقة وغير مشروطة، وليس في إمكان الإنسان أن يختار بين أن يكون حرا أو غير حر/ حاضرا أو غائبا، لأنه مخلوق من الحرية، كما أن الحرية هي التي تكون ماهيته وجوهره، إذا كان يمكن أن نقول أن له ماهية، إنه ليس كائنا تتحكم فيه قوى النفس اللاشعورية، كما يظهر في نظرية "فرويد"[10*]، كما انه ليس كائنا تتحكم فيه القوى الاقتصادية الاجتماعية، وإنما على العكس من ذلك فإن الإنسان في نظرية "سارتر" هو ما يفعله، أي أنه حرية خالصة، وليس هناك حرية غير تلك التي يملكها الإنسان الفرد، وحتى حين يتنازل عن حريته لهيئة ما أو مؤسسة ما أو مجتمع ما كما هو الحال في بعض الدول الشمولية، فإنه إنما يمارس في ذلك حريته في قبول حالة الذل والعبودية والاضطهاد، بل إن الانتحار، رغم كل ما فيه من جبن وضلال، هو ببساطة تعبير نهائي عن سيادة الإرادة الحرة.

الغائب، كيـف تحولت هذه الكلمـة إلى دلالات عميقـة وسطحيـة، وبسيطـة ومركبـة، أزليـة وآنيـة، كيـف اشتغلـت الفنانة رانيـة عقل على تيمة "الغائـب" فهي في اشتغالهـا كانت تستمد مقوماتهـا مـن الواقـع المعيشـ مـن الارتبـاط اليومي بالمحيط العـام والخاص، القريب والبعيد، الفـردي والمشترك، وهي كانت تفكر في الغائب علـى أساس أنـه المتمثل فيما أرادة لـه أن يتمثل أو أن يكـون، وكانـت مجـدة في البحـث عـن صيغـة تشكيلية بتقنيات اللصـق والخط والربط والتنظيـم اللـوني والشكلي والخطـي والضوئي، ليكون لها الغائب

حين دخلـت اللوحات إلى قاعـة المعرض، أصبح الغائب حاضـرا، بكل تجلياته وأبعـاده الإنسانية، يتمثـل في اللوحات التي تستفـز بصر المتلقي، وتحـور من فكره في عملية الشـد والجر، والكر والفـر، فالغائب كان بصيغة الفرد، وفي المعرض وأمـام الجمهـور، أصبح جمعا في صيغـة الفرد، وفـردا في صيغة الجمع، وأصبـح لكل فرد داخل قاعـة المعرض غائبـه، وأصبح الغائـب غائبون وغائبات وغائبة، الضمير/ الأنا/ الأرض/ الوطن/ القيم/ الدين، وبطرقة ذكية أصبح الجمهور غائبا، في التفكـير في الغائـب، واللوحـات حاضـرة،

تكشف الغائب- الغائب هنا يسكننا، يلازمنا، يحملنا ونحمله في تذاوت مشترك- نحس به، نتفاعل معه، نرسل له رسائل مشفرة، يعشش في ذاكرتنا، ويبسط سلطته التقديرية، إلى حين.

إن انشغال الفنانة رانية عقل بأحداث عصرها، ومشاركتها فيها وإبداء آرائها تشكيليا، وانشغال المتلقي بمثل هذه الأفكار التي تحفز الهمم، وتمحص الواقع، وتكشف عن الغائب، من أجل الكشف عن مكامن الخلل، وبؤر التعفن لمعالجتها بالإصرار والتحدي والعزم على مقاومة الفكر الأحادي، ومن هنا تنبع تيمات اشتغال الفنانة رانية عقل: الغائب، الحلزون، حق العودة، الحرية، السنونو، الوطن، الظل...

أن أكون حاضرا هنا، بمعنى أني غائب هناك.

هوامش:

[1*] الوجودية هو تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم، ونظراً لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أن تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار. وتكرس الوجودية في التركيز على مفهوم أن الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته. ولقد ظهرت كحركة أدبية وفلسفية في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقة. فالوجودية توضح أن غياب التأثير المباشر لقوة خارجية (الإله) يعني بأن الفرد حر بالكامل ولهذا السبب هو مسؤول عن أفعاله الحرة.

[2*] تنادي الوجودية بمبدأ أسبقية الوجود existence على الماهية es-sence. ونقصد بالماهية مجموعة ثابتة من الخصائص والصفات. وهي بهذا تُعارضُ ما كان سائدًا في التفكير السابق عليها (الذي يعود إلى أصل ديني) حولَ أسبقية الماهية على الوجود. وتقول الوجودية بأن الإنسان يوجد أولاً، ثم يكوِّن ماهيته بعد ذلك ويبني مشروعه الحر الذي يكوِّن وجوده؛ وبذلك فهو الذي يختار ماهيته. يميِّز سارتر بين الماهية الإنسانية، التي تعطي الإنسانَ صفةَ الإنسانية وتميِّزه عن باقي الكائنات، وبين الماهية الفردية التي تميِّز فردًا بعينه عن غيره من الأفراد. فالإنسان يوجد وليست له أية صفة محددة، ثم يحاول بأفعاله أن يكوِّن شخصيته في المستقبل. وبذا لا تكون لدى الإنسان في البدء أية طبيعة إنسانية، لكنه يكوِّنها بأفعاله واختياراته. ولقد أفضى هذا البحث بسارتر إلى نتائج تتناقض حتى تبلغ درجة المحال واللامعقول إذا أخذناها على محمل الحرف.

[3*] جان-بول شارل ايمارد سارتر 1905 / 1980 باريس هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذا. درس الفلسفة في ألمانيا خلال ال حرب العالمية الثانية، انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية. كان سارتر رفيق دائم للفيلسوفة والأديبة سيمون دي بوفوار. أعمال

سارتر الأدبية هي أعمال غنية بالموضوعات والنصوص الفلسفية بأحجام غير متساوية مثل الوجود والعدم (1943) والكتاب المختصر الوجودية مذهب إنساني (1945) أو نقد العقل الجدلي (1960) وأيضا النصوص الأدبية في مجموعة القصص القصيرة مثل الحائط أو رواياته مثل الغثيان(1938) والثلاثية طرق الحرية (1945). كتب سارتر أيضا في المسرح مثل الذباب (1943) والغرفة المغلقة (1944) والعاهرة الفاضلة (1946) والشيطان والله الصالح (1951)..

[4*] تعرف باللغة الإنجليزية بمصطلح (Personalism)، وهي عبارة عن حركة فلسفية قديمة اهتمت بدراسة الشخصية الفردية بصفتها العامل المؤثر الرئيسي في البيئة المحيطة بالفرد، و تعرف بأنها النظرة الواقعية نحو الأشياء التي تمنحها صفة الشخصية أي تتعامل معها بصفة وجودها الواقعي، وهي أيضا احتلال الشخصية مكانا مركزيا في الفلسفة، والتي لا تقلُ أهمية عن أي مكونٍ آخر من المكونات الفلسفية، بل يعتبرها بعض الفلاسفة بأنها المحور الرئيسيٌ لبناءِ الفلسفة العامة داخل المجتمع.

[5*] هو المبدأ الذي انطلق منه ديكارت لإثبات الحقائق بالبرهان وهو عبارة عن قضية منطقية ترجمتها بالعربية هي (أنا اشك إذا أنا موجود) .

[6*] رينيه ديكارت 1596 / 1650، فيلسوف، ورياضي، وفيزيائي فرنسي، يلقب بـ»أبو الفلسفة الحديثة»، وكثير من الأطروحات الفلسفية الغربية التي جاءت بعده، هي انعكاسات لأطروحاته، يعتبر الشخصية الرئيسية لمذهب العقلانية في القرن17 م، كما كان ضليعاً في علم الرياضيات، فضلاً عن الفلسفة.

[7*] إدموند هوسرل (Edmund Husserl 1859/1938) فيلسوف ألماني ومؤسس الظاهرياتن اثر إدموند هوسرل على فلاسفة من بينهم: ماكس شيلر، جون بول سارتر، ألفرد شوتز وإيمانويل ليفيناس. هو أستاذ مارتين هايدغر، لج العديد من الكتب أهمها: "فلسفة علم الحساب" (1891)، و"بحوث منطقية" (1900-1901)، و"الفلسفة علما دقيقا" (1911)، و"أفكار: مقدمة عامة لفلسفة ظاهرية خالصة"(1913)، و"المنطق الصوري والمتعالي" (1929)، و"تأملات ديكارتية" (1932)، و"أزمة العلوم الأوروبيّة والظاهريّات المتعالية" (1936)، و"التجربة والحكم" (1939).

[8*] مارتــن هايدغــر فيلسوف ألمــاني 1889– / 1976، درس في جامعة فرايبــورغ تحت إشراف إدمونــد هوسرل مؤسس الظاهريــات، ثم أصبح أستــاذاً فيها عــام 1928. وجه اهتمامــه الفلسفي إلى مشــكلات الوجود والتقنيــة والحرية والحقيقة وغيرها من المسائل. ومن أبرز مؤلفاته: الوجود والزمــان (1927)؛ دروب مُوصَــدة (1950)؛ مــا الــذي يُسَمّى فكراً (1954)؛ المفاهيــم الأساسيــة في الميتافيزيقــا (1961)؛نــداء الحقيقة؛ في ماهيــة الحرية الإنسانيــة (1982)؛ نيتشــه (1983).. تميز هايدغر بتأثــيره الكبير علــى المدارســ الفلسفية في القــرن العشرين ومــن أهمها الوجوديــة، التأويليات، فلسفة النقضــ أو التفكيكية، ما بعد الحداثة. ومن أهــم إنجازاته أنه أعاد توجيه الفلسفة الغربية بعيداً عن الأسئلة الميتافيزيقية واللاهوتيــة والأسئلــة الإبستمولوجيــة، ليطرح عوضاً عنهــا أسئلة نظرية الوجود(الأنطولوجيا)، وهي أسئلة تتركز أساساً على معنى الكينونة .

[9*] الظاهراتيــة أو الفينومينولوجيــا ، مدرسة فلسفية اجتماعية ترجع أصولها إلى القرن التاسع عشر، ظهرت كرد فعل على المدرسة الوضعية، هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنــا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخــبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بهــا. غير أنها لا تدعي التوصــل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلــم بل تراهن على فهم نمــط حضور الإنسان في العالم. يمكن أن نرصد بداياتهــا مع هيغل كمــا يعتبر مؤسس هذه المدرســة إدموند هوسرل، تلاه في التأثــير عليها عدد من الفلاسفة مثل : هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتي وريكــور. وتقوم هذه المدرسة الفلسفية علــى العلاقة الديالكتية بين الفكرة والواقع، وملخص أفكار هذه المدرسة هي أنها تهتم بالوعي الإنساني باعتباره الطريق الموصل إلى فهم الحقائق الاجتماعية،وخاصة بالطريقة التي التــي يفكر بهــا الإنسان في الخبرة التــي يعيشها، أي كيــف يشعر الإنسان بوعيه.

[10*] سيغمونــد فرويــد ، 1856 / 1939 واسمــه الحقيقــي سيغيسمونــد شلومــو فرويد، طبيب نمســاوي ، اختصــ بدراسة الطــب العصبي ومفكر حر، يعتبر مؤسس علــم التحليل النفسي. وهو طبيب الأعصاب النمساوي الذي أسس مدرسة التحليــل النفسي وعلم النفس الحديث. اشتهر فرويد بنظريات العقل واللاواعي وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية

في التحليـل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي. غير أنه تم تجاوز الكثير من أفكار فرويد، أو قد تم تعديلها من قبـل المحافظين الجـدد و"الفرويديـين" في نهاية القـرن العشرين ومع التقـدم في مجـال علم النفس بـدأت تظهر العديد من العيـوب في كثير من نظرياتـه، ومـع هذا تبقـى أساليب وأفـكار فرويد مهمـة في تاريخ الطرق السريريـة وديناميكيـة النفس وفي الأوساط الأكاديميـة، وأفكاره لا تزال تؤثر في بعض العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية.

الظاهر المرئي للعمل الفني

الفن عبارة عن حصول أثر من الشيء في النفس، ولا بد أن يكون الأثر الحاصل من كل شيء غير الأثر الحاصل من الشيء الآخر، وهذا هو المراد بحصول صورة الشيء في العقل، إذ ما من شيء إلا بإزائه صورة في العقل غير الصورة التي بإزاء شيء آخر، وهي غير ما بإزائه صورة أخرى، فلا بد أن يكون صورة كل شيء عين حقيقته وماهيته.

الواقعية[1*] في الفن التشكيلي تتناقض مع التجريدية[2*] تناقضاً تاماً، هذا ما اعتدنا على سماعه، حيث ترسخ هذا الرأي في أذهان المتتبعين والباحثين. وذلك نتيجة لنظريات نقدية تنطلق من اعتبار كل مدرسة فنية لها أفكارها المحددة والمستقلة عن غيرها، ولها أيديولوجيتها المتباينة، وتنعكس ضمن صياغة فنية محددة، وضمن أسلوب فني متمايز عن غيره، وله مضمونه الواضح.

غير أن علاقة الواقعية بالتجريد، قد خضعت لتطورات كبيرة عبر العصور والظروف المختلفة التي خلفتها صراعات الفكر وإعمال العقل، حين وصلنا إلى الصيغة المعاصرة لعلاقتهما، والتي بدأت تتخلى عن نظرية الانفصال بين المدارس، وتؤمن بتداخل المدارس والتيارات الفنية الأخرى، وتشابك أساليب التعبير، والتي توصلت إلى مسلمة أساسية تؤكد بأن كل واقعية تحمل شيئا من التحريف، ومن التحوير للواقع، ويختلف هذا التحريف حسب موقف الفنان، والظروف التي يعيشها، وحسب علاقة الأسلوب الذي يقدمه بما سبقه من أساليب، ولهذا لا بد من أن تحتوي

اللوحــة الواقعية شيئــا تجريديــا، وتحويريا، ولا يمكن تصور لوحة تجريدية بدون واقع تنطلق منه، مهما حورت الواقع أو جردته، أو حرفته. ومعنى هــذا الكلام يقودنــا لتساؤل هــام وأساسي يتعلق بالغاية من التحوير الذي نجربه أو التحريف الذي يقدمــه الفنان، أو التجريد الذي يتوصل إليه، هل هــذه التغيرات لها مضمونهــا الإنساني، وغايتها الاجتماعية؟، وهل تخدم المجتمع؟، وما هي مواقع الفن ضمن آلية أي نظام سياسي؟. وهكذا أصبحت الأحكام النقدية تتجاوز الصيغة التقليدية للحكم النقدي التقليدي، أهي واقعية ؟ أم أنها تجريدية؟.

إن الرأي الذي يقول بتناقض الواقعية والتجريد، قد ورثناه عن الفكر والفلسفة في القرن التاسع عشر، اللذان ذهبــا إلى انفصال المادة عن الروح، وتبايــن الواقــع مــع الــذات، إذ ربــط النقــاد بين التجريد والمثاليــة والذاتية، وبين الواقعية والمادية والموضوعية، وهكذا أصبح المجرد يناقض الواقع، وترسخت فكرة وجود جوهرين متمايزين، يعبر عنهما بأسلوبين فنيين مختلفين كليا. كما تأثرت الآراء الفكرية بالأحكام التقويمية، الشائعة، والتي انتقلــت من الفلسفــة إلى الفن، وكانــت نتائجها معروفــة وواضحــة، أن الفــن الواقعــي هــو فن محــاكاة الواقع الخارجي، وتمثيلــه على سند على

نحو مستقل عن مشاعرنـا، وأفكارنا، ومواقفنا الأيديولوجيــة، بينما أصبحــت التجريدية هي فن الابتعاد عــن الواقع والهروب من تجسيد الشخص ونزع كل أثر له في اللوحة، وبهذا تحقق انفصالهما الكلــي، فأصبحــت الواقعيــة ترتبــط بالمادية، وارتبطــت التجريديــة بالمثالية، وعــبر ذلك عن انقسام طبقي، وفكــري، وأيديولوجي، وفلسفي، وتقنــي. ولهذا اعتبر النقــاد الفن الواقعي، أكثر أهميــة مــن التجريــد أو من التحويــر، وذلك لأنه يربــط الفن بالواقــع اليومي، ويــؤرخ له، ويجعل العمل الفني متلازما مع الواقع، لا يبتعد عنه قيد أنملــة. بل وهناك من اعتبر الفــن التجريدي، هو الأكــثر أهمية من الواقعــي، لأن هذا الفن يعكس عالم الروح والذات، ويقدم الفن الأمثل والأكمل، الذي يحاكــي الموسيقى، ويبتعد عــن عالم المادة ليقدم الروح في تجلياتها المطلقة.

لقــد أخذت التيارات الواقعيــة أهمية مع مرور الزمــن ونتيجة لمحاولة تفسيرهــا على اعتبارها الأكــثر وعيا لــدور الفــن الاجتماعــي، ومهمته كمحرض وموجــه، وعــاد الباحثــون إلى تاريخ الفــن، لإثبات أهمية الواقعيــة ودورها، وانتبهوا إلى تقسيم للحركات الفنية على أساس ارتباطها بالواقع أو بعدها عنه، فأصبحت الاتجاهات الفنية

جميعها، "إما واقعية أو غير واقعية" وجعلوا جميع الاتجاهات الزخرفية والتجريدية عبر تاريخ الفن لا واقعية من حيث أسلوبها الفني، ولهذا فهي معارضة للواقعية الفنية، وغالى بعض النقاد حين جعلوا كل تحوير أو تحريف في رسم الشخص يرتبط بالاتجاهات اللاواقعية التي أصبحت تجريدا وزخرفة. وأعطى هذا الانقسام ظهور تيارين متصارعين ومتناقضين:

- الأول يقدس "المحاكاة " التي أصبحت الواقعية تتمثل بها؛

- الثاني يقدم لنا نمطا من أنماط التجريد، استنادا إلى محاولات تحريف الواقع أو إجراء بعض التغييرات عليه.

وتبعا لذلك انقسمت الحضارات الفنية إلى تيارات عدة، فاليونان واقعيون في تجاربهم، ويختلفون عن الحضارات القديمة المصرية والبابلية والآشورية والعربية، وقد لعب هذا التيار التقسيمي دورا عنصريا عند بعض النقاد الذين جعلوا الأوربيين وحدهم -وهم ورثة اليونان- القادرون على تقديم فن الواقع، وغيرهم يقدم التحوير والتحريف والصيغ الشكلية والمثالية، ومن هذا المنطلق قيل عنا- نحن العرب- بأننا لا نستطيع تقديم واقعي،

واعتبرنا ورثة التجارب التجريدية والشكلية، وقدمت الدراسات المختلفة عن وجود فن شرقي له جذوره الروحانية والتجريدية، وفن غربي له جذوره الواقعية، وتحدث بعضهم عن الصراع بين "أبولو"[*3] و"ديونيسيوس"[*4] كشكلين من أشكال التعبير عن الفن، أحدهما يرتبط بالواقع ويقدمه، وآخر يقدم لنا اللغة العضوية الأكثر تحررا وتجريدا.

لن أتوقف عند هذه الآراء لتفنيدها، والتحدث عن المغالاة التي كان وراء وجودها، إذا لم أقل بأنها تأثرت بشكل من أشكال التعصب والميز، ولكنني سوف أؤكد على حقيقة أن الحضارات القديمة كلها قد احتوت على التيارات الواقعية والزخرفية، المحاكية للواقع والمجردة له، والمحورة للواقع على اختلاف في أهداف التحوير، وأن هذه التيارات التي عرفها الإنسان منذ بداية وجوده، قد أكدت على وجود الانفصال بين التجريدية والواقعية، ذلك لأن لكل صيغة فنية منطلقاتها المتباينة، التي دعمت رأي من ذهب إلى أن الواقعي يتناقض مع التجريدي تماما، مثلما يتناقض مع الزخرفي.

في بداية القرن العشرين توصل النقاد إلى حقيقة مفادها أن التجريد هو الفن الذي لا

يحافـظ علـى هيئـة الأشخاص الذيـن يصورهم الفنان، بل يحـرف هذه الهيئة، وأن الواقعية هي الفن الذي يحترم المظهر الخارجي للشكل ويقدمه، دون تفريط في التحوير أو التشويه، ومهما كانت دوافع هذا التحوير، لكن هذه المفاهيم التي لبثت في أذهان الكثيرين بـدأت تخضع اليوم لمراجعة، ولتغيير شاملين، إذ بدأ الشك في وجود مستقلين عـن بعضهما، أحدهما "روح" والآخر "مادة"، كما كانت عليه الحـال في الماضي ولهذا أخذت علاقة الذاتـي بالموضوعـي تتبدل، وكذلـك حال علاقة التجريد بالواقع، ذلـك لأن المفاهيم الجدلية التي تجعل الروح والمـادة تتداخلان، والذات والموضوع وجهـان لحقيقـة واحـدة، وأخـذت المـادة بعض ميـزات الروح حـين أصبحت تتحـرك، ولا تعني الجمود والعطالة، وكذلك علاقة الواقع بالتجريد، ولهـذا لم يعد الواقع ساكنا بل متحركا لا ينفصل الوعي عنه، وانعكس ذلك كله على المفهوم الشائع للتناقض على أنه تقابل بـين جوهرين، بل أصبح التناقض حقيقة، لكل شيء وانتقالا مباشرا بين وجه وآخر.

ويمكـن أن أقول عـن أي لوحة بأنها واقعية مثلا مـن حيـث موضوعهـا ولكنها مثاليـة في بعض التعبـيرات اللونية، أو مجردة في التصرف الذي

قدمه الفنان لبعض الأشكال والوجود، وبهذا قد يكون الفنان واقعيا في بعض مراحل إنتاجه، ولكنه تجريديا في مراحل أخرى، ومن هذا المنطلق أصل إلى الحقيقة التي تؤكد أن علاقة التجريد بالواقعية علاقة متداخلة، وليست علاقة بسيطة كما نظن لأول وهلة، ويستحيل تصور انفصال الواقع عن التجريد كليا، ويستحيل تصور تجريد لا واقع فيه، وتصور واقعية دون أي قسط من التجريد والتحريف.

إن المفهوم الجديد لعلاقة الواقعية بالتجريد هو نتيجة لتبدل أساسي في تصورات كل واحد منا عن: الروح/ المادة - الذات/ الموضوع - الشخص/ المجرد - المثالية/ الواقعية / الظاهر/ الكامن. وبهذا نكون قد بدأنا ننحت الطريق في اتجاه بحث عن مقاييس نقدية جديدة، بعيدة عن المفاهيم التقليدية، في تعريف الفن الواقعي و المجرد، ولكن هذه المقاييس ترفض أن يكون الفن الأكمل -إذا وجد- هو الأقرب لتسجيل الواقع، أو محاكاته. وهذا ينطبق على النظريات النقدية التقليدية التي كانت تنادي بالابتعاد عن الواقع، فقد بدأنا نرفض أن تكون القيمة المحددة لأهمية اللوحة، ترجع إلى مقدار تخليها عن محاكاة الواقع، إلى عالم آخر من التعبير الذاتي، أو الهندسي

المغرق في تشكيلاته، بمعنى أن قبول العمل الفني أصبح يرتبط بمدى ما يملكه من مضمون، ومدى تلاؤم المضمون وتكامله ضمن صياغة فنية، مهما اختلفت هذه الصياغة أو المعالجة، لأن المضمون الإنساني والاجتماعي للعمل الفني هو الذي يحدد دوره وأهميته، وبهذا أصبحت الواقعية لا تعني المطابقة مع الواقع، بل التعبير عنه بالصياغة الملائمة، وبالتالي تحولت إلى شكل فني أو صياغة محددة مسبقا ومفروضة، إلى مضمون إنساني يقدمه العمل، وترابط مع الواقع دون محاكاته، أو رفض هذه المحاكاة.

لقد أصبحت أنظر للعمل الفني، وأحدد مضمونه وصياغته، وما يطرحه من مفاهيم، وقيم فنية واجتماعية وأيديولوجية، وما يثيره هذا العمل من مفاهيم، وما يقدمه للآخر، ولهذا يمكن أن يكون العمل واقعيا ورديئا من الزاوية الفنية، أو الاجتماعية أو السياسية، لأنه يقدم موقفا انتهازيا أو موقفا مؤيدا للواقع العام، وقد يصور- أي العمل الفني - شخصا بواقعية إدراكية للنوع لا الفرد، لكنه يريد لأن يرسخ وجود فئة مسيطرة، وبهذا لا ترجع الجودة إلى واقعية المحاكاة أو التقليد، بل ترجع إلى مضمون هذه الواقعية، ويحق لنا جميعا أن نتساءل من تمثل هذه اللوحة؟

ومــاذا تخدم؟ ومــا هو دورهــا؟ إلى غير ذلك من الأسئلــة التــي قد تبــدو سطحية وبــدون جدوى لكنهــا تطرح ســؤالا وجوديا، عــن معنى اللوحة. فــإن قدمــت لنا معنــى إنسانيا قوميــا محرضا، وبصياغة فنية ملائمة لهــذا المعنى، كانت اللوحة جيــدة، إذا أحســن الفنــان التعبير عــن المعاني، وكان قــادرا على الربط بينها. ولا يمكن أن نرجع جودة اللوحة في نفس الوقت إلى الصيغ الشكلية التي يتحدث عنها بعض النقاد، ويبالغ كثيرون منهم فيها، لأن اللوحــة المتميزة بشكلها الفني، ولا تحــدد لنفسها موقفا، ولا تقــدم لنا مضمونا اجتماعيا، يسقط بالتأكيد لأنه يلعب دور الحامي والمدافع عن الأفكار الرجعية التي تريد عزل الفن عن الواقع.

أعتقد بأننــا الآن وصلنا إلى حقيقة هامة وهي أن انفصــال الواقعيــة عن التجريديــة هي عملية اعتباريــة نقدية، ولا يمكن قبولها لأسباب عديدة فكرية اجتماعيــة، ذلك أن الواقعيــة تتداخل مع التجريدية في كل عمل مهما كان، ولأن الواقعية وحدهــا لا تكفي للحكم علــى القيمة، بل القيمة تأتــي من إضافــة الواقعية، إلى مفهــوم اجتماعي نقدمــه إلى هذه الكلمة حتــى لا تتحول إلى شكل يسقــط إذا لم يكــن يسنــده الموقــف الاجتماعي

الواعـــي الذي يوجهه عل شــكل صحيح، والفنان القادر على التعبير بأصالة ومراس، والقدرة على الصياغة المتميزة للواقع حتى يصبح فنا. وعملية التحول التــي نتحدث عنها الآن بــدأت في بداية القــرن العشرين، حين بدأ الفنـــان يدرك أن ثمة خلافا كبيرا وجوهريــا بين الواقع المرئي والواقع المدرك، واكتشف أن الظاهر المرئي لا يعكس قوام الواقع، بــل أعراضه الخاضعة للتبــدل والتغيير، وهنا بدأ يحطم المظهر الخارجي بحثا عن الأعماق المستمرة رغم التبــدلات الظاهرة، وبدأت تنهار نظريــات الزمـــان والمــكان، في العمــل الواحد، ونظريــة التشابــه الظاهــري بين الظاهــر المرئي والعمــل الفني، واستفاد الفنـــان من هذه الثورة علــى المحــاكاة التسجيليــة، ليحقق ثــورة أخرى علــى مستوى المضمــون، حين أصبــح قادرا على الاستفـــادة مما حققته الثورة الشكلية الفنية، في بداية القرن العشرين، ليقدم العمل الفني المتطور شكلا والمعبر مضمونــا عن العصر كشاهد عليه، وثائــر عليه، ومحرضــ على تغيــيره، واستخدم الفنان عناصر واقعية، ودمجها بعناصر خيالية وتنوعت مصــادر التعبير، واتسعت دائرة الآفاق حين أضيف الحلم إلى الواقع والماضي إلى الحاضر، وأصبحت التخيلات حقيقة، والحقائق مرجعيات،

وازدادت الإشارات والرموز في اللوحة لتقدم المضمون، وانفتح الفنان على عوالم جديدة، كعالم الأساطير، وعالم الطفولة، وعوالم البدائيين والمتطورين، وهكذا دمج الموضوعي بالذاتي والمجرد بالواقعي، حيث تحدث الكثيرون عن عملية التعبير عن الواقع عبر وسائل لا واقعية، والتعبير عن الأفكار التقدمية عن طريق أشكال مبسطة، قريبة من الإنسان، وأصبح العادي يملك قدرة لا متناهية على التعبير، والفنان وحده هو القادر على إيصالنا إلى ما هو غير عادي، لكن حين يصبح الواقع حافلا بحقائق مؤلمة، وبما لا يمكن تصور حدوثه، وما لا يخطر على بال خيال، عندها يكون الفن قد قدم ذلك ليس بعيدا عن الواقع، بل هو أكثر اتصالا بالواقع من أي واقعية ساذجة.

ولهذا السبب لم تعد الصلة بالواقع تعني احترام مظاهره المرئية التقليدية، بل أصبحت تعني النفوذ لأعماقه لكشف تناقضاته وتعريتها، وإبراز المواقف الإنسانية والاجتماعية، التي يقدمها هذا العمل، دون اهتمام بشكل التعبير، ومعنى هذا أنه من الممكن أن نرى لوحة تجريدية لا تحترم محاكاة الواقع، ولا تدعو إلى تغييره، لكن هل يمكن أن نتصور أن لوحة تجريدية يمكن

أن تلعب دورا سياسيا أو اجتماعيا أو فنيا محرضا ومطورا.

إن الفن التجريدي قد أسهم في تطور تقنية الإعلان الفني والملصق الجداري، وكذلك أسهم الفن البصري في تقديم فن يرفع التذوق الفني إلى مدارج السمو بالروح. وبهذا أصبحنا نستطيع القول بأن الواقعية قد تعني شكلا فنيا هو: "احترام مظاهر الأشياء" وقد تعني ارتباطا عميقا بالواقع والتعبير عن أعماق الظواهر، وقد تعني ارتباطا ثوريا على الواقع البصري، وتحريضا على تغييره، والتمهيد لرؤى مستشرفة للمستقبل، وبدون أي حدود شكلية. إن المحاكاة هي واقعية الشكل الفني، وهي صيغة تسجيلية، ولهذا يمكن الحديث عن واقعية المضمون التي تقدم رؤية جديدة، ثائرة على الأنماط المتعارف عليها، وحتى تلك التي ضبطت بقوانين معمارية أو هندسية، وينبثق عن هذا الموقف، عدة حلول منها ما يدعو إلى تمزيق القناع عن الواقع لكشف عوراته، وباتجاه دعوة الناس لتغييره، وتبديله، ولهذا فكل محاولة لتجميل واقع تتعارض مع الهدف التغيير، وهكذا تختلف الظروف عن فن يدعو تمجيد الواقع، ودعوة الناس لتأييده، ودعمه، والارتباط معه. وهنا تلتقي واقعية المضمون مع

واقعيــة الشكل فـي تجارب الفنانــين، حين يختار الفنــان الصياغة التسجيليــة، للتعبير عن بعض المواقــف المتقدمــة فـي التفكــير والسباقــة إلى تدبــير صياغة المستقبــل، وقــد تتناقضان حين يلجــأ الفنان إلى تحوير الواقــع لهدف معين يراه، ويجد أن من الضروري اللجوء إلى هذا التحريض الجمالي ليساعد على التغيير.

لقد أصبحت الواقعية تعني فيما تعنيه الشهادة علــى العصــر والتعبــير عنــه والارتبــاط بــه، وبالقــوى التــي تدعــو إلى تغييره ســواء داخلية أو خارجيــة، ومهما اختلفت الصياغــة التي يلجأ إليهــا الفنــان، ومهمــا تباينت أساليــب التعبير المستخدمــة، ولم تعــد الواقعيــة تقتصــر علــى المعنى الشكلي الذي يدل على محاكاة الواقع، كما كانــت تعني قبل ذلك. وجاء ذلك نتيجة لتغيرات عميقــة وسريعة شهدها العصر، ونتيجة للرغبة في تطويــر الفــن ورفده بعناصر جديــدة تسهل عمليات التلقي، وكشفه لعوالم لم يكن يعرفها، وهو نتيجــة لاكتشاف فنون الشعــوب المختلفة، وأساليبهــا المتنوعــة في التعبــير، وبدأنــا نحس بــأن الفن المعاصــر محصلة لمحاولة تجــاوز الفن فـي حد ذاتــه، نتيجة لمحاولة تركيــب كل العوالم والأساليب وكل الحاضر والماضي والراهن. ولهذا

أصبح بالإمكان تطويــر التعبير عن الواقع، تبعا لهذه المكتشفــات، وتبعا لقيام مجتمعات جديدة، متطورة فـي أساليبها وتقنياتها العلمية والعملية، التي ساعدت على هذا التحول، ويمكن أن أضرب مثلا على ذلك فيما رسمه "بيكاسو"[*5] لقد اعتمد علــى الواقعيــة في البدايــة، واقعيــة "كوربيه"[*6] الأوربيــة، وعلــى فهــم "ســيــزان"[*7] للواقع على أساس أنه عبارة عن واقع موضوعي جدلي، حيث تتأثر بالحياة الأوربية فـي بداية القرن العشرين، وبــكل مظاهرهــا، واكتشــف النحــت الإفريقـي والاسبــاني القــديم، وبهــذا بــدأ يحــور الأشكال ويطــور أسلوبــه. ويساعــده على تقــديم فكرته، ولم يــترك فنــا لم يتأثــر بــه، فالوجــه يوناني والزخارف عربيــة والانفعالات اسبانية، والواقع الــذي يكشفه ويتعامل معه فرنسي، والتحويرات إفريقية، ولكــن الهدف هو التعبير عن المضمون الإنساني والاجتماعي وكشف الواقع، ومن الممكن استخدام الحصــان أو الثور محورا ومبدلا، إذا لم يعد الحيــوان سوى صيغة تعبر عن مضمون فيه الرمز الــذي يعكس الحقيقة التــي يريدها، إذ أن أحدهمــا يقدم لنــا القوى الشريــرة التي تعتدي على الحيــاة، والآخر يقدم لنا القــوى التي تدافع عن السلام والحياة، ولكــن ذلك التركيب للعلاقة

بينهما قد وضعت ضمن حلول تشكيلية تخدم هدف التعبير، ومن هنا يمكن اعتبار "بيكاسو" واقعيا في لوحته "الغورينكا"[*8] بمعنى الارتباط بالعصر والتعبير عن المأساة الإنسانية، ولكن الصيغة الفنية التي توصل إليها لا يمكن أن تكون مجردة محاكاة للواقع، أو للظاهر من هذا الواقع، ويمكن القول بأن "بيكاسو" ليس واقعيا إذا كان الواقع مجرد شكل من أشكال التعبير المسبقة، وينطبق ذلك على الفنان "هنري ماتيس"[*9] الذي استعان بالزخارف العربية وبالتشكيلات الفنية المبتكرة، وإعادة بناء لوحته ليقدم لنا رؤيته، حيث قدم "ماتيس" واقعية جديدة لها منطلقاتها الزخرفية، وعبر عن مضمون خاص به، وبهذا تعددت أشكال الارتباط بالواقع في عصرنا تبعا لتبدل كبير طرأ على المفاهيم الفنية، وأصبح بالإمكان الحديث عن واقعية جديدة لها مقوماتها الأسلوبية، وعن مفاهيم متعددة للتعبير عن الواقع عبر العصور المختلفة، ولكل منها صياغتها الخاصة، ومضمونها، وظروفها.

إن الواقعية موجودة منذ عصور ما قبل التاريخ، لكن واقعية العصر الحجري القديم، تختلف عن غيرها من أنماط الواقعية لأنها واقعية مدركة، فالثور الذي رسمه الفنان في ذلك العصر لا

يمثل ثورا محدد الملامح والتفاصيل، بل أراد النوع وليس الفرد، ولهذا أبرز الصفات المشتركة والمستخلصة من الثيران وأهمل الفروق الفردية بين ثور وآخر، وتختلف هذه الواقعية الإدراكية عن الواقعية الايطالية في القرن الخامس عشر مثلا، حين رسم الفنان العائلة المقدسة على شكل أكثر ارتباطا بالحياة، ونزع عن أفراد العائلة كل من الصفات المثالية، وبهذا تكونت الواقعية الأوربية من التمرد على المثالية، لتنتشر الواقعية في شمال أوربا، ولتتأكد الفكرة القائلة: "إن الفن يجب أن يتحرر من الموضوعات الدينية والتكوينات التقليدية والأساطير، ليعالج المشاكل الحياتية"، وهكذا بدأت الواقعية تصبح واقعية حسية تعنى بالتفاصيل وترتبط بالحياة اليومية، ومن ثم أصبحت واقعية شخصية حين بدأ الفنان يلح على الفرد العياني المشخص، وعلى أعماق هذا الإنسان، وأصبحت الواقعية في القرن الحالي، تأكيدا على الارتباط بالطبقات الفقيرة وحياتها، وفضح تناقضات الطبقة البورجوازية وتعريتها، وفي كلا الحالتين قدم الفنانون الأشكال الملائمة لكل حالة، وكل أسلوب، لأن تقديم الواقع الفقير والمعاناة، والتأكيد على البشاعة، وإضفاء الجمال الفني عليها، يختلف عن التشويه الذي قدمه

الفنانون لبعض أبنــاء الطبقة البورجوازية. لكن من الواضــح أن كل أنماط الواقعية هي عبارة عن تمــرد على تجربــة سابقــة أكثر بعدا عــن الواقع، وظــل ذلك سائــدا حتــى القــرن العشرين، حين قــدم الفنــان لنــا مفاهيم جديــدة لعلاقــة الفن بالواقع، وذلك حســب كل فنان ورؤيته، وحسب كل ظــرف تاريخــي ووفق شروطــه، وقد تأكدت حقيقــة تقول بــأن كل نمط مــن أنمــاط الواقعية تحتوي قــدرا معينا من التغيير، والتحريف، لكن هــذا التحريف والتغيير، يتبايــن حسب الظروف وحسب الفنانين، فالواقعيات الفنية لا تذهب إلى حــد التضحية بالشكل الخارجي، وإلى حد التغيير الجــذري، كمــا أصبحت عليه الحــال الآن، ولهذا بقيت هذه التحويرات مقبولــة، رغم أنها لجأت إلى تعديــلات كبيرة، أما واقعية القرن العشرين فقد قدمــت لنا الأنماط الأكثر تمــردا على الصيغ التقليدية، وبدأت مدارس النقد الفني تتحدث عن أن الفن يعبر عن الواقع بمعناه العميق، أي صميم الواقع ولبنته، لا مظهره، ولا ظواهره المرئية، بل يجب النفوذ لأعماقه.

وهكــذا تتحدث "السيرياليــة"[*10] عن فن هو بين الحلم والواقع، لكنها تريد الواقع الحقيقي، الواقع الذي يلعب الدور الأساسي والذي هو فوق الواقع،

وكذلك تقدم "التعبيرية"[*11] عالم الفنان الذاتي على اعتباره أكثر حقيقية من مظهره، وتكشف لنا عن التشوه وعن المعاناة، ونرى "التكعيبية"[*12] تكشف أن الواقع الحقيقي هو الواقع الهندسي المعماري، والذي يعني بناء الواقع وقوامه، ويذهب "البنائيون"[*13] إلى أن الواقع هو الواقع الميكانيكي الحركي، اللوحات التي تقدم لنا عالما من الآلات، وهكذا نحس بأن كل اتجاه أو تيار يسعى لكشف معنى الواقع كما يراه، ويقدمه لنا.

ولهذا أستطيع أن أقول بوجود أنماط من الواقعية المعاصرة تتوافق مع جميع التيارات والاتجاهات الفنية السائدة الآن، إذ نلمح وجود "سريالية/ واقعية" تختلف عن "سيريالية/ تجريدية" وكذلك حال التعبيرية، والتكعيبية، وحتى البنائية والمستقبلية[*14] فقد قدمت لنا: الواقعية والاتجاه الآخر الأكثر تجريدية وبعدا عن الواقع. بل يمكن الحديث عن واقعية سريالية لا تختلف عن "السريالية" بالصياغة الفنية وحدها بل بالمضمون الذي تطرحه هذه الواقعية، إذ يختلف الفنانون في مواقفهم، وفي المضمون الذي يقدموه لنا، وهم حين يعبرون عن المضمون الاجتماعي والإنساني يلجئون إلى شتى الأساليب، ويمكن الحديث عن عملية تفاعل عميقة، يستفيد

منها الفن التجريدي والواقعي من التجارب الفنية السابقة له واللاحقة، ولا يخشى الفنان أن يأخذ من كل التجارب، ولكنه يخضع ما يأخذه لما يريده، ولهذا أصبحت كل التطورات الفنية المعاصرة والقديمة مصدرا للفنان، يستقي الفنان منه، ولهذا أقول بأن كل تطور في صياغة فنية، مهما كانت شكلية، يمكن أن يستفيد منها الفنان المتميز ليقدم ما هو إنساني، ويمكن التحدث عن اتجاهات واقعية ثورية ضمن أي تيار أو أسلوب فني، وعن قدرة الفنان على الاستفادة من كل اتجاه لتغذية أسلوبه وتطويره، بل يمكنني القول بأن اتجاهات الفن التشكيلي الآن تنقسم إلى قسمين ضمن كل مدرسة أو تيار، تارة يؤكد الفن على البحث الشكلي وعندها تدخل المدرسة في مرحلة فنية، حسب ظروف الواقع، وتارة يلح المضمون الإنساني، والقضايا الملحة الحياتية التي تدفع للتوقف عن البحث الشكلي، وتتداخل العملية الفنية بين مرحلة تركيب يمثله فنان عميق قادر على ربط المضمون بشكل متميز، وعلى فرض رؤيته، ثم تتبعه دراسات شكلية، ولهذا تبقى ملية البحث الفني ناقصة، ما لم ترفد بتجربة تقدم المضمون السياسي، وذلك لاختبار قدرة هذه البحوث الشكلية على معالجة

شتى الموضوعات، وهنا يجد الفنان نفسه في كل مرحلة، بحاجة إلى تجاوز نفسه شكلا ومضمونا، وتعبيرا متجاوزا لكلا البحثين المنفصلين في التركيب لاستمرار العملية، ويتعاون البحث التشكيلي والطرح الاجتماعي والسياسي على تغذية الفن، وعلى تكامله بفن يتجاوز البحث إلى الاكتشاف وقهر التجربة.

وهذا كله يقودنا إلى التعرف على القانون الأساسي لجدلية العلاقة بين التجريد والواقعية كما نراها اليوم، إذ أن البحث الشكلي قد يسبق المضمون، وقد يترافقا، أو يسبق التعبير عن المضمون بصياغة تقليدية، ولكن تكامل التجريد هو إيجاد المعادل الواقعي له وتبرير نفسه، وان تكامل التجارب الواقعية هو في تغذية نفسها باكتشافات شكلية مختلفة، تساعدها على تطوير صيغها الفنية، ويساهم الفنان في تغذية هذه البحوث، وفي إكمال التركيب باتجاهات تجمع بين البحث الشكلي والمضمون. ويتجلى هذا بوضوح كامل في المرحلة الراهنة من تطور الفن التشكيلي، وهي المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية، وما بعد الثمانينيات، وما انبثق عنها من تيارات وما قدمته من اتجاهات. ولتدعيم هذا القول سوف أورد مثالا يؤكد ما ذهبت إليه، من

تكامل البحث المجرد بالواقعي، في مدرسة "الفن الجماهيري" أو "البوب آرت"[15*] نرى الفن المرتبط بالمجتمعات الاستهلاكية، وتضيف هذه المدرسة بعض الأشكال العصرية المنتزعة من التطور الصناعي والطباعي، ونتوصل إلى فن خاص بعصر ما بعد الحرب، وفي المجتمعات المتطورة تقنيا، ورأسماليا، لكننا نلاحظ أن اتجاهات الفن الجماهيري متباينة بعضا واقعي لأبعد حدود الواقعية، وبعضها يلجأ إلى التجريد، وقد نرى الشكل الواقعي على خلفية تجريدية، وهكذا تتداخل أشكال التعبير، ولا يقتصر التداخل على الأشكال بل يتجاوزها إلى المضمون، ذلك لأن بعض الفنانين وقع أسير لعبة الفن الاستهلاكي المرتبط بالحاجات السريعة المرتبطة بالصناعة الرأسمالية، التي يروج لها خبراء الدعاية، ليصبح الفنان أسير اللعبة. ولهذا لا يكفي الحديث عن التجريد أو الواقعية، بل لا بد من أن نصل إلى الموقف الذي يقفه الفنان، وإلى أي مدرسة ينتمي، ومن يخدم فيما يقدمه.

وإذا انتقلت إلى "الفن البصري" أو "الأوب آرت"[16*] الذي أصبح فن عصر العقل الإلكتروني، والتشكيلات الخادعة للبصر، والذي اعتمد على أعلى مستويات تنظيم اللوحة، هندسيا ورياضيا،

أن التجارب المتعددة لهذه التجارب قد قدمت وسيلة تعبير فنية متطورة يمكن استخدامها لخدمة هدف تقدمي، ويمكن أن تكون لعبة في يد دعاية سخيفة، وهذا طبعا يرتبط بالفنان وموقفه، وما يملكه من قدرات، وهذا ما نراه في كثير من الإعلانات الفنية المتطورة، التي تملك المضمون الاجتماعي والإنساني.

وهذا يعني أن التطور الذي تحرزه الإنسانية في جانب معين من جوانب التعبير الفني، يمكن أن يستخدم لخير الإنسانية أو لشرها تبعا لمواقف الناس، وللقوى المحركة التي تقف وراء الفنان وتدعمه، وتقدم له الحماية المعنوية والمالية. وينطبق ذلك على "الواقعية الفوتوغرافية" أو "الهيبريالية"[17*]، فهي تمثل نمطا من أنماط التعبير الواقعي الدقيق، وهي محاكاة الطباعة، وهذه الواقعية تختلف عن كل ما عرفناه من الواقعيات، إذ تقدم لنا حيادية هائلة، وهي على ارتباط بتطور تقني في التصوير الضوئي، والطباعة، لم يبلغها الفن إلا في هذا العصر. وهذه الواقعية على دقتها المتناهية، والمذهلة، والمربكة للعقل، تذكرنا بالتسجيلية، لكنها لا تسجل ما تراه العدسة، ولهذا قد تكون العدسة أكمل من العين إذا كانت دقيقة، وقد تصل إلى التحوير والتغيير عن

المرئي العادي، لكن الهدف هو الدقة الأكثر عمقا من الرؤية، وهكذا ولدت لغة فنية جديدة، تختلف عن الواقعية المألوفة والتجريد، وهذه اللغة "الهيبريالية" هي اكتشاف مذهل يقلد الفنان ما تراه العدسة، وما تطبعه الآلة الدقيقة، وما تفرزه من ألوان جديدة، ومن ملايين الوحدات اللونية للون الواحد، يقدمها حاسب إلكتروني، ويمكن أن تكون اللغة في آفاق جديدة، كأي لغة مكتشفة، مجالا جديدا لتوسيع التعبير في آفاق جديدة، وقد تكون وسيلة ثورية فنية في مجتمعات متطورة، لتغذي الموقف وتدافع عن الإنسان. لقد أصبحت علاقة التجريد بالواقع في هذا العصر معقدة كثيرا، وذلك لأن الحياة المعاصرة تقدم لنا كل يوم، ما هو جديد، وما يمكن استخدامه لخدمة الإنسان من مكتشفات، وعلى الفنان أن يكون واعيا لما يكتشف، وقادرا على استخدامه لمصلحة الإنسان والإنسانية، لكن يمكنني في الأخير أن أطرح سؤالا عميقا يطرح بدوره إشكالات أعمق، هل الفن في طريق الزوال والانمحاء؟ ذلك ما بدأت تجيب عليه موجات "البيرفورمونس"[18*] و"لاند آرت"[19*].

هوامش:

[1*] حركة فنية نشأت في النصف الثاني من القرن 19 في فرنسا، وتهتم بتصوير الأشياء بصورة واضحة كما هي عليه في العالم الحقيقي، وبتصوير الجوهر الداخلي للأشياء، وقد تميزت بطابعها النقدي وبنظرة الفنان إلى الواقع ككل متكامل، تتجاذب فيه العلاقات بالتأثير والتأثر.

[2*] نوع من أنواع فن القرن العشرين ينبذ الموضوع المحدد المعالم، ويعتمد على تجريد كل ما هو محيط بنا عن واقعه، لإعادة صياغته برؤية فنية جديدة يتجلى فيه حس الفنان باللون والحركة والخيال، بحيث تقريبا كل الفنانين الذين عالجوا الانطباعية والتعبيرية والرمزية أنهوا أعمالهم بالتجريد، وأول إنتاج التجريدة صنفت أعمال الفنانين ضمن حركات مثل الواقعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية، وقد سميت رسوماتهم بالتجريدية، كلن مصطلح الفن التجريدي أساسا مضللا لأنه يمكن أن يعني الفن ذا المضمون المتحور، لكنه لا يزال ملحوظا، أو يعني الفن غير الرمزي تماما وغير الهادف، وقد استعمل المصطلح في نهاية الحرب العالمية الثانية بصورة أولية مرادفا لمعنى الفن الخالي تماما من المادة أو الموضوع مدار الرسم.

[3*] ابولو أو ابلن أو ابوللو، حسب الميثولوجيا الإغريقية، هو إله الشمس والموسيقى والشعر والرماية والوباء والشفاء والعناية بالحيوانات، يملك جمال ورجولة خالدة، ويتم نقل نبوءاته والإجابة عن الأسئلة بواسطة الكاهنة (بيثيا)، وأبولو هو ابن الإله زيوس، وطبقا لإلياذة هوميروس يملك القوس والسهام وعلى رأسه تاج غار، ويملك قيثارة ومضرب، لكن ملكيته الأكثر شهرة هي الحامل الثلاثي رمز سلطاته النبوية.

[4*] ديونيسوس أو باكوس أو باخوس في الميثولوجيا الإغريقية هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن أشهر رموز الميثولوجيا الإغريقية، وقد تم إلحاقه بالأولمبيين الإثني عشر.

[5*] بابلو بيكاسو ولد 1881 في جنوب إسبانيا، توفي 1975 بفرنسا، رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن العشرين وينسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن، من أقواله: الفن هو الكذبة التي تجعلنا نكتشف الحقائق.

[6*] غوستاف كوربيه (1819 – 1877م) أحد رواد المدرسة الواقعية

بالفن، بـدأ بتعلم الرسم من خلال المراسم الحـرة في سويسرا، حيث كان يرسـم نماذج للموديـلات ورسومات تمثل الطبيعة، عرضـ أعماله في عدد مـن صالونات الفـن، بعضها لاقت الثنـاء وغيرها قوبلـت بالرفض كلوحته المسماة (هومـاك) بسبب الأسلوب الجامد الخالي مـن العاطفة الذي يطغي علـى اللوحة، أما لوحته (بعد العشـاء في أورنان) فقد وصفها الفنان الكبير ديلاكـروا بأنها عمل ثوري. كان لتعرفه على الأديبين برودون وشانفلوري أثـر كبير في تغير مساره الفني وخصوصاً الأخـير الذي كان أول من أطلق اسم الواقعية في الفن التشكيلي.

*7 بول سيزان 1906-1839 م، رسّام فرنسي، مارس التصوير في الهواء الطلق، إلا أنه قام بنقـل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامـح بشرية وغيرها). مـن أهم الموضوعات التي تعرضـ لها: الطبيعة الصامتـة، المناظـر الطبيعية، صور شخصية (بورتريهـات)، ملامح بشرية لاعبـو الورق، مشاهد لمجموعـات من المستحمـين أو المستحمات. كان له تأثير كبير على العديد مـن الحركات الفنية في القرن العشرين الوُحوشية، التكعيبية، التجريدية، يعتبر سيزان أبا للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث.

*8 لوحـة جدارية للفنان بابلو بيكاسـو استوحاها من قصف غرنيكا، الباسك حـين قامت طائرات حربية ألمانية وإيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان بقصـف المدينة في 26 أبريل 1937 بغرضـ الترويع خلال الحرب الأهلية الإسبانية، غورنيكا تعرض مأساة الحرب والمعاناة التي تسببها للأفراد، وقد صـارت معلماً أثرياً، لتصبح مذكـراً دائماً بمآسي الحروب، إضافة لاعتبارها رمزا مضـاداً للحرب وتجسيداً للسلام. بعد الانتهـاء منها طافت اللوحة في جولة عالمية موجـزة العالم لتصبح من اللوحات الأكثر شهرة كما أن جولتها تلك ساهمت في لفت أنظار العالم للحرب الأهلية الإسبانية، اللوحة رسمت بأسلـوب التصويـر الزيتـي تتكون من الألـوان الأزرق الداكـن، الأسود والأبيضـ بطول يبلغ 3.5 أمتار وعرضـ يبلغ 7.8 أمتار. وهي معروضة في متحف مركز الملكة صوفيا الوطني للفنون."

*9 هـنري ماتيسـ 1954-1869 م، رسّـام فرنسـي. من كبـار أساتذة المدرسـة الوحشيـة، استعمل تدريجـات واسعة من الألـوان المنتظمة، في رسوماتـه الإهليجية (كانت تُعْنى بالشكل العام للمواضيع، مهملة التفاصيل

الدقيقة)، يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين.

*10 ويطلق عليها – الفواقعية – أي "فوق الواقع" وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها أندريه بريتون، لقيت المدرسة السريالية رواجا كبيرا بلغ ذروته بين عامي 1929–1924 وكان آخر معارضهم في باريس عام 1947، ومن أهم أقطابها الفنان الإسباني سلفادور دالي ومن بعض أعماله الفنية "الخلوة"، "تداعي الذاكرة"، "الآثار" و"البناء"، وهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي "فوق جميع الحركات الثورية". إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل و خارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي و قد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم و الارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

*11 مذهب فني يستهدف في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان، ويرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، تحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمغايرات المثيرة، من أشهر ممثليها في الرسم فان غوح في مرحلة من مراحل حياته الفنية وكوكوشكا، وفي المسرح جورج كايزر Kaiser وبرتولت بريشت Bercht ويوجين أونيل O'neill، وفي الموسيقى ريتشارد شتراوس Strauss. وفي السينما فريتز لانغ.

*12 هي اتجاه فني ظهر في فرنسا في بدايات القرن العشرين على يد بابلو بيكاسو، جورج براك وخوان جريس،و يتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني إذا قامت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أصولا للأجسام. كان هدف التكعيبية ليس التركيز على الأشياء، وإنما على أشكالها المستقلة التي حددت بخطوط هندسية صارمة، فقد أعتقد التكعيبيون أنهم جعلوا من الأشياء المرئية ومن الواقع شكلاً فنيا.

*13 البنائية هي نظرية توضح كيفية بناء المعلومات في الكائن البشري عندما تأتــي إليــه المعلومات بمعرفة قائمــة طورها بالخبرة والتجــارب. وجذور هذا المصطلـح مشتقة من علم النفس الإدراكي والأحياء وهو منهج يستخدم في التعليم ويركز على طرق خلق المعرفة من أجل التكيف مع العالم. والتراكيب هي أنواع مختلفة من المرشحات التي نختار تطبيقها على واقعنا من أجل تغيير واقعنا من الفوضى إلى النظام.

*14 المستقبليــة حركــة فنية تأســـت في إيطاليا في بداية القــرن العشرين، وكانــت تشــكل ظاهرة فيهــا، وان كان هناك حــركات موازيــة في روسيا وانكلترا وغيرهما. كان الكاتب الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي مؤسسها والشخصية الأكثر نفوذا فيهــا. والمستقبلية كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل وبدء ثقافة جديدة والانفصال عن الماضي. وينشط المستقبليون في جميع فروع الوسط الفني، بما في ذلك الرسم والنحت، والخزف ،والتصميم الجرافيكــي، التصميم الصناعــي، التصميم الداخلي، والمســرح، والأزياء، والمنسوجــات، والأدب والموسيقى، حيث يعتــبرون كل جزء قابل للتحليل ، يحللــون الموضوع إلى اجتزاء وكل جزء يعنــي لهم حركة وكل حركة هي زمن.

*15 فــن البوب – آرت، ظهر في مطلــع الستينيات وكان محاولة نصف جادة ونصف ساخرة لخلق فن رفيع مستخلص من القيم و المواقف وخصائص الثقافة الجماهيريــة في المجتمع الاستهلاكــي وكان رداً علــى الإسفاف التجريدي العبثــي الــذي أصــاب الحركــة الفنيــة في الستينيــات بعد شيــوع أسلوب جاكســون بولوك، المسمى الفن الحركي حيــث كان يُلقي بلوحاته العملاقة علــى الأرض ويدور حولها راقصاً يسكب الألوان كيفما اتفق من الأواني و الأقماع ويصعد على السلم المزدوج أحياناً ليلقي بألوانه من أعلى، وقد ثار" البوب – آرت " على الأساليب الذاتية البحتة وهبط الفن من البرج العاجي إلى الجماهــير و كلمة "بوب " هي اختصار لكلمتي Popular Culture بمعنى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية أو ثقافة رجل الشارع ، وقد اقتبس فنانو هــذه المدرسة عناصرهم المرسومة من إعلانــات الطرق و المعلبات و مختلف السلــع الاستهلاكية وواجهات المحال التجاريــة و موطن الحداثة هنا يرجع إلى توافقه مع انتشار الأفكار الديمقراطية و ازدياد الاهتمام بالشعوب .

*16 هــو تيــار في الفنــون التشكيلية في الفــن الحديث تم تسميتــه بالأوب

آرت Op Art اختصاراً للفن البصري ويظهر في ما سمّي بـ"تحريضات بصرية تجريدية" أي الأعمال التي تثير عند المشاهد رد فعل نفسي– فيزيولوجي باستعمال الفنان رسوما ذات تأثيرات متموجة تثير العين وتحيرها لتوحي بحركة تقوم على مبدأ خداع البصر اعتماداً على تداخل الأشكال الهندسيّة والتي تكون عادة بالأبيض والأسود، هذا التيّار تطوّر من الإيحاء بالحركة في اللوحة إلى الحركة الفعليّة في الفن الحركي وقد عرف باسم L'art cinétique الذي قد مارسه جزئياً أو مهّد له عدد من فناني الأوب آرت أو الفن البصري. والحقيقة أن محاولة نقل الحركة، في العمل التشكيلي، من مجال الإيهام المنظوري إلى المجال الواقعي والفعلي قد بدأت من بداية العشرينيات، وارتبطت بالأعمال ذات الطابع الاختباري للمستقبليين وماليفيتش وبفسنر وغابو ودوشان خاصة، كما ارتبطت من جهة ثانية بأفلام الصور المتحرّكة، كأفلام والت دزني، أما على صعيد الفنون التشكيلية فكانت الحركة أحد أبرز اهتمامات الفن اللاموضوعي، بدءاً بالحركة الدائريّة التي توهم بها "دوائر" دولوني اللونيّة منذ ما قبل العشرينيات، وحتى الحركة الآليّة والعفويّة في الفن التحركي.

[17*] ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية حركة جديدة لفناني اللوحات التصوير الواقعية المأخوذة من مشاهد الحياة اليومية – كالتماعات زجاج السيارات والطرق السريعة الشبيهة بأيقونات وواجهات المحال التجارية– والتي تبدو جميعها للوهلة الأولى صورا. ولقد واجه هؤلاء الفنانون في بادئ الأمر موجة من الانتقادات الشديدة ولكن حركة التصوير الواقعية / الواقعية الفوتوغرافية بدلت رؤيتنا لهذا النوع من فن الرسم بأدق التفاصيل إلى ما لا نهاية.

[18*] فن الأداء، ظهر كتجديد لأولى تجارب المستقبليين الإيطاليين والروس بعد الحرب العالميّة الأولى، كما لتلك التجارب الدادائيّة؛ وأما المستقبلية الإيطاليّة فقد كانت أول حركة حديثة قامت بهجر المرسم وصالة العرض الفنّي لمصلحة قاعات المحاضرات والمسرح والشارع، وذلك بدعوة من مؤسسها "مارينيتي / F.T.Marinetti" فأسسوا في عام 1913 "مسرح المنوّعات /le theatre de varietes"؛ كما نزل المستقبليين الروس إلى الشوارع لإداء أفعال ونشاطات فنيّة، وكان منهم

الشاعر "ماياكوفسكي /Maiakovski" و"دافيد بورليوك /David Burliuk" ، قد ظهرت بدايات "فن الأداء" في عام 1950، حين قدّم جورج ماثيو في مسرح "سارة – بيرنار /Sarah – Bernhardt" في باريس سهرة شعريّة قام في أثنائها برسم لوحة واسعة على المنصّة خلال عشرين دقيقة، ليظهر العديد من عروض فن الأداء في فترة الخمسينات من أهم منفذيها "جورج ماثيو /Georges Mathieu"، "جون كاج/John Cage" ومجموعة "غوتاي /Gutai" الفنيّة اليابانيّة ،و"كازو شيراجا /Kazuo Shiraga"..

[19*] فن الأرض، الاتجاه للفن المعاصر باستخدام إطار والمواد الطبيعة :الخشب والتراب والحجارة والرمال والمياه والصخور... وما إلى ذلك.
نفذت الأعمال الأولى في المناظر الطبيعية الصحراوية من الغرب الأميركي في 1960.

فهرست:



فنان ناقد تشكيلي، كاتب صحفي
الإجازة في الفلسفة تخصص علم الاجتماع
رئيس المرصد الجهوي للمعرفة والتواصل بفاس
مؤسس المهرجان الدولي للفنون التشكيلية بفاس
نشرت له العديد من المقالات والدراسات الفنية والأدبية في مختلف الصحف والمجلات المغربية والعربية
صدر له كتاب "إضاءات في الفن التشكيلي" سنة 2005 عن دار الوطن بالرباط

العجز عن الإدراك إدراك، فأن تدرك العين العلم بالموجودات فإنها إنما تذكر ما كان العقل قبل علمه ثم غفل أو سلى أو نسي، وهو لم يعلمه، وقد انحصرت مدارك الإنسان بما هو إنسان وما تمنحه ذاته، ذلك أن الإنسان المدرك لا يتمكن من أن يدرك شيئا أبدا إلا ومثله، أي مثل الشيء المدرك، موجود فيه، ولولا ذلك ما أدركه البتة ولا عرف ما تراه العين، فما يعرف العقل إلا ما يشبه ما رأته العين وما يشاكله، فالشيء الذي لا يشبه شيئا ولا في مثله شيء لا يعرف أبداً.

ISBN: 978-9954-648-26-1

30 درهما